AL. TĂNASE

O ISTORIE A CULTURII ÎN CAPODOPERE

Vol. 2

UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

AL. TĂNASE

O ISTORIE A CULTURII ÎN CAPODOPERE

Vol. 2

CULTURA GREACĂ ANTICĂ (I)

Scanned with OKEN Scanner

GRECIA — PATRIE A SPIRITULUI
sau despre „MIRACOLUL" GREC

Cultura greacă reprezintă leagănul întregii civilizații europene. În diversele epoci istorice ale evoluției sale, capacitatea acesteia de a se întoarce la modelele spiritului grec, de a se inspira din ele în realizarea propriilor sale proiecte era un semn de vitalitate, măsură a deschiderii către viitor și nu expresie a unui paseism steril. Se poate scrie o istorie a culturii europene (multe pagini ale unei atari istorii s-au și scris) din punctul de vedere al raporturilor ei benefice cu cultura greacă.

O epocă fascinantă de revoluție culturală — *Renașterea*, și-a făcut un punct de glorie nepieritoare din întoarcerea la antichitate, din reînnodarea firului cu arta greco-romană, apreciată ca un model de nedepășit al clasicității, ca un izvor veșnic viu, inepuizabil al oricărei creații artistice viabile. Dar oare s-a întrerupt vreodată acest fir? Nu au existat și în Evul Mediu — contrar a ceea ce credeau reprezentanții de frunte ai Renașterii, în frunte cu Petrarca — atîtea „renașteri" analizate cu pătrundere de Erwin Panofski? Cultura bizantină a fost ea însăși, pînă la un punct, o continuare a culturii antice grecești. Părinții bisericii își defineau filosofia prin raportare la valorile grecești, iar Toma d'Aquino face din învățătura lui Aristotel — parțial denaturată, desigur — piatra de temelie a vastului său sistem teologic în care găsim și numeroase elemente realiste. Între Atena și Ierusalim există nu numai ruptură și opoziție, dar și continuitate. Ca să nu mai vorbim de *cultura orală* a evului mediu, care s-a dovedit mai fidelă față de antichitatea greacă decît cea creștină. În orice caz, ceea ce a predominat în toate timpurile a fost atitudinea de

Scanned with OKEN Scanner

prețuire a culturii grecești ca un model demn de urmat în multe domenii ale creației culturale.

Referirile la modelele grecești au adesea un sens polemic, servind atitudinii critice față de epoca căreia aparține autorul. Astfel, Schiller, în *Scrisori privind educația estetică a omului*, contrapunea lipsa de vigoare a culturii epocii sale cu moravurile ei, care violentau natura culturii elene pătrunsă de demnitate, înțelepciune și simplitate. Cultura modernă, spunea el în *Scrisoarea a șasea*, i-a mutilat pe oameni și i-a înstrăinat de ei. Grecii sînt maeștrii noștri în multe privințe. „Bogați în același timp în fond și în formă, filosofînd și plăsmuind în același timp, delicați și energici totodată, îi vedem reunind într-o umanitate maiestuoasă tinerețea imaginației cu bărbăția rațiunii".[1] Ei atestă cea mai sublimă deșteptare a forțelor spirituale, fără a separa tranșant domeniul simțului de cel al spiritului. „Lumea greacă ajunsese incontestabil la un punct maxim la care nu se putea nici opri și de la care nu mai putea nici urca. Ea nu se putea opri deoarece depozitul intelectual acumulat ar fi silit inevitabil inteligența la separarea ei de sentiment și de intuiție, pentru a tinde la limpezirea cunoașterii, și nici să urce mai sus, pentru că numai un anumit grad de claritate poate coexista cu o anumită abundență și căldură. Grecii ajunseseră această culme și, pentru a-și continua progresul în civilizație, ar fi trebuit să renunțe, ca noi, la integritatea ființei și să urmărească adevărul pe căi separate".[2] Opoziția dintre multiplele aptitudini ale omului, antagonismul forțelor spirituale s-a dovedit mai tîrziu a fi un instrument de progres al civilizației, dar poate deveni (și a devenit) un dușman al culturii, pe care grecii din epoca dorică nu l-au cunoscut tocmai pentru că ei cultivau integritatea ființei.

Și Hegel a subliniat unitatea *natură-spirit* la greci, dragostea lor pentru filosofie și artă, pentru libertate. „... ceea ce este aici, ceea ce e prezent, știința și arta, ceea ce satisface viața noastră spirituală, ceea ce o face demnă și plăcută, știm că a pornit direct sau indirect din Grecia, indirect prin intermediul romanilor. Această cale din urmă a fost prima formă în care ne-a parvenit această cultură...".[3]

---

[1] Friedrich Schiller, *Scrieri estetice*, traducere și note de Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, 1981, p. 263.
[2] Friedrich Schiller, op. cit., p. 268.
[3] Hegel, *Istoria filosofiei*, Editura Academiei, 1963, I, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

La greci ne simţim la noi acasă, deoarece ei au ştiut să facă din lumea lor o *patrie a spiritului;* aici se produce pentru prima dată ascensiunea autentică, adevărata renaştere a spiritului. Şi aceasta pentru că au concentrat instinctul nelimitat al cunoaşterii şi l-au ridicat sub semnul unităţii spirituale.

Grecii sînt un popor de artişti şi filosofi, iar viaţa elenică este în întregime comandată de gîndire, măsură, precizie, ordine şi armonie, dar sensibilă faţă de angoasă, devenirea universală a lucrurilor.[1] Ei au fost, înainte de toate, creatorii *ştiinţei* — ştiinţele abstracte — logica şi matematica, chiar medicina şi ştiinţele naturii la o scară mai redusă. „Iar prodigioasa înflorire a gîndirii greceşti, înainte de Socrate, a disciplinat, dîndu-le un ax fix, a pus în lumină şi a formulat toate marile teorii ştiinţifice între care gîndirea şi umanitatea n-au încetat de atunci să oscileze".[2]

Grecia, ca patrie a spiritului, a inaugurat *istoria omului interior*, solidară cu istoria civilizaţiilor. În lucrarea *Problems of historical psychology* (London, 1960), Zevedei Barbu a lansat un cuvînt de ordine *Back to the Greeks*. Într-adevăr, „operele pe care Grecia antică le-a creat sînt destul de «diferite» de cele care formează universul nostru spiritual... pentru a ne da, odată cu sentimentul distanţei istorice, conştiinţa unei schimbări a omului. În acelaşi timp, ele nu sînt atît de străine, precum altele. Ele s-au transmis pînă la noi fără soluţie de continuitate. Şi sînt încă vii în tradiţiile culturale cărora continuăm să le aparţinem... Omul grec ne este totuşi destul de aproape ca să putem, fără prea multe obstacole, intra în comunicare cu el, a-i înţelege conţinuturile mentale, formele de gîndire şi sensibilitate, modurile de organizare a voinţei şi a actelor — pe scurt o arhitectură a spiritului".[3]

Dintre popoarele antice, grecii au resimţit cel mai puţin blestemul spiritului de a fi împovărat de materie tocmai pentru că au făcut din *principiul formei* o imbatabilă forţă de spiritualizare a materiei. „Însuşi pămîntul grec este o invitaţie la viaţa spirituală. Linia domină conţinutul, forma — materia, spiritul — natura. De aceea natura ne e aici atît de aproape, vizibilă, tan-

---

[1] Cf. Jacques Chevalier, *Histoire de la Pensée*, Flammarion, Paris, 1955, p. 59, 60.

[2] Op. cit., p. 60.

[3] A. I. Meyerson, *Introduction* la Jean Pierre Vernaut, *Mythe et pensée chez les grecs*, Études de psychologie historique, François Maspero, Paris, 1969, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

gibilă și totdeauna ușor de contemplat; stă, ca supusă în fața minții. Nimic haotic, nimic fără măsură de sălbatic, nimic prea mare. Toate manifestările ei, fie de mărime, putere ori de culoare au măsură și ordine, atîta vreme cît ordinea se potrivește cu fiecare element al întregului. Și fiecare element, tocmai pentru că e și «nemăsurat» servește întregului integrîndu-se în el. Astfel, ansamblul devine *armonie*".[1]

Să nu ne deruteze baza sclavagistă a culturii grecești atunci cînd vorbim de „miracolul" grec. Mărturia lui Fr. Engels este pe deplin lămuritoare în această privință.

„Numai sclavagismul a făcut posibilă diviziunea muncii între agricultură și industrie pe o scară mai mare și a creat astfel condițiile pentru înflorirea culturii lumii antice, pentru elenism. Fără sclavagism nu ar fi existat statul grec antic, nu ar fi existat arta și știința greacă; fără sclavagism nu ar fi existat nici imperiul roman. Fără această bază pusă de Grecia și Roma nu ar fi existat nici Europa modernă. Nu trebuie să uităm niciodată că întreaga noastră dezvoltare economică, politică și intelectuală a avut drept premisă o orînduire în care sclavajul era tot atît de necesar pe cît era de unanim recunoscut. În acest sens avem dreptul să spunem: fără sclavajul antic nu ar fi existat nici socialismul modern".[2]

Poporul grec „a creat cel mai splendid capital din istoria civilizației umane".[3] Grecii n-au creat din nimic dar lor le aparține exclusiv gloria nu numai de a fi asimilat elementele vechilor civilizații mediteraneene, ci mai ales de a le fi prelucrat și perfecționat cu geniul lor în așa măsură încît „atunci cînd le-au scos la lumina istoriei, au apărut ca produse și creațiuni strict grecești".[4] Ce au luat de la popoarele egeo-creto-miceniene e încă un obiect de discuție. „Singurul lucru precis e splendoarea geniului elen, unică în istoria lumii. Ea a creat în jurul poporului sărac în pămînt, dar bogat în spirit, aureola *miracolului grec*. Nu e un miracol de esență supranaturală, depășind puterea noas-

---

[1] Constantin Tsatsos. *Filosofia socială a vechilor greci*, în românește de Lia Brad, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, 1979, p. 20.
[2] Fr. Engels, *Anti-Dühring*, în K. Marx, Fr. Engels, *Opere*, Editura Politică, 1963, vol. 20, p. 175.
[3] Ioan G. Coman, *Miracolul clasic*, „Monitorul oficial și Imprimeriile statului", 1940, p. 5.
[4] Op. cit., p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

tră de înţelegere, ci o operă ce minunează prin vraja activităţii unui spirit universal şi nepieritor".[1]

Dacă e să căutăm o explicaţie plauzibilă a metaforei despre „miracolul" grec, trebuie să ne referim înainte de toate la conctituirea unui subiect autonom al culturii, a unui eu puternic care nu numai că opune rezistenţă presiunii entropice din afară, dar reuşeşte un efort unic de contemplare şi dominare a mediului înconjurător. Aşa apare şi ideea de libertate în arta greacă şi chiar în viaţa socială a polis-ului. Patria spiritului este evident şi patria libertăţii şi, ca atare, patria filosofiei.

După cum spune prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, spaţiul culturii greceşti este *spaţiul kalokagathiei*, tocmai datorită unităţii dintre natură şi cultură — o cultură a proporţiilor, a armoniei, o măsură care prelungeşte şi îşi asimilează natura, n-o ucide, n-o degradează; este spaţiul „îmbibat de valorile etice şi estetice care lucrau asupra sufletului grecesc, modelîndu-l". Este un spaţiu care poartă semnele ordinii şi măsurii. Exemplară este mai ales arhitectura în ceea ce priveşte integrarea perfectă şi armonioasă a artei în natură. Pe Acropole „se înnoadă toată măreţia Atenei clasice. Aici, spre deosebire de Cnossos sau de Mykene, toate drumurile duc spre centru. Geniul elenic a cosmicizat centrînd şi făcînd din cărări şi drumuri urcuşuri simbolizînd creşterea vieţii, evoluţia fiinţei, împlinirea spiritului, atingerea absolutului".[2]

„Miracolul" grec mai stă poate şi în faptul că elenii au avut, dacă nu o conştiinţă, atunci un instinct (o intuiţie) a durabilităţii valorilor pe care le-au produs, dar le-a lipsit o conştiinţă a sfîrşitului. Pentru că, în cazul lor, n-a existat propriu-zis un sfîrşit. Petru Creţia a sesizat problema pe un alt plan: „Cît ar părea de ciudat, nu avem încă nici măcar rudimentele unei cărţi, despre conştiinţa greacă a sfîrşitului (dar a existat o asemenea conştiinţă? [nota mea A.T.]). Gîndindu-ne mai ales aşa cum este şi firesc la Grecia mereu vie şi la destinul ei în noi, schimbător şi etern, ne scapă, negîndu-l ori uitîndu-l, un lucru: că Grecia, înainte de a se converti în paradigmă statornică a tradiţiei despre civilizaţia pe care o instituise, a fost o anumită realitate determinată şi contingentă, o fiinţă anume care nu putea intra în durata valo-

---

[1] Idem, p. 16.

[2] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Sofocle şi condiţia umană*, Editura Albatros, 1974, pp. 7—8.

Scanned with OKEN Scanner

rilor noastre celor mai înalte decît pe calea asfinţitului şi a morţii, după legea neînduplecată a trecerii istorice şi a finitudinii oricărui singular".[1]

Pusă în aceşti termeni, problema morţii unei culturi nu ridică obiecţii. Ceea ce moare este realitatea ei istorică — contingentă. Dar această cultură a avut — în comparaţie cu alte culturi — cel mai bogat conţinut de universalitate şi perenitate valorică, care s-a perpetuat pînă în zilele noastre. Eu aş vedea „miracolul" grec nu numai în ceea ce au dat grecii în raport cu predecesorii lor, dar şi în ceea ce au ştiut să transmită viitorimii, în capacitatea culturii lor de iradiere formativă şi de seducţie irezistibilă pe mari spaţii de civilizaţie, care depăşesc nu numai limitele polisurilor greceşti, dar şi pe cele atît de mult fertilizate ale culturii europene.

Gabriel Liiceanu apreciază că geneza culturii greceşti s-a produs, dimpotrivă, într-o geografie derizorie, dar subliniază influenţa covîrşitoare a *Paideiei*: „... Un foarte complicat chimism social a făcut cu putinţă procesul paideic din care s-a născut omul grec. Formulă de echilibru (de scurtă durată) între tehnic, economic şi demografic; polisul a reprezentat obiectivarea istorică a unei corelaţii care s-a instituit ca lege statistică a personalităţii".[2]

Miracolul grec este nu numai o concentrare spirituală exemplară care a dus la forjarea celui dintîi organon logic, al celui dintîi sistem categorial-metafizic, dar şi în forţa ei paidetică fără egal în antichitate, în puterea de a modela sufletul atîtor culturi şi de a trăi prin ele, aşa cum trăieşte şi va trăi de-a pururi sufletul copilului în omul matur. Dar aceasta s-a întîmplat nu pentru că spiritul grec era de o puritate cristalină şi s-ar fi născut astfel ca Atena din capul lui Zeus. Dimpotrivă, a dovedit de timpuriu o mare capacitate de asimilare, de sinteză şi dialog. Tucidide, cel mai pătrunzător istoric al antichităţii vorbea despre strămutări de noroade, interferenţe etc. pe străvechiul pămînt al Eladei: loc de întîlnire al unor variate înrîuriri, un creuzet „în care s-au topit amestecîndu-se noroade şi limbi, culturi materiale şi datini

---

[1] Petru Creţia, *Despărţirea de sine a Helladei*, „Secolul 20", nr. 1, 2, 3/1977, p. 112.

[2] Cf. „Secolul XX", 1, 2, 3/1977, p. 134.

Scanned with OKEN Scanner

religioase...".[1] Această civilizaţie a trecut prin diferite stadii de evoluţie. Este vorba de *perioada neolitică*, din nordul Thessaliei pînă la limita de sud a Peloponezului — o civilizaţie înfloritoare, unitară, prelungită timp de milenii şi caracterizată prin aşezări statornice, cultivarea plantelor, creşterea animalelor, ceramica; între această civilizaţie neolitică şi civilizaţiile contemporane din Creta şi Ciclade n-au existat legături.

Ionienii se dovediseră cei mai dotaţi dintre toţi elenii şi de aceea nu întîmplător „coasta occidentală a Asiei Mici a fost leagănul culturii greceşti şi, îndeosebi, centrul acestei provincii şi insulele adiacente... O înaltă civilizaţie materială a domnit în Grecia Orientală, în insule şi pe liziera coastelor Asiei Mici ... puţin după anul 1500 î.e.n.".[2]

Ceea ce o caracterizează e omogeneitatea civilizaţiilor dezvoltate, paralel în Grecia continentală, în Creta şi în insulele Mării Egee, timp de o mie de ani, vreme în care „elementele dominante ale populaţiilor din aceste arii aparţineau aceleiaşi familii de neamuri".[3] Această civilizaţie a atins punctul culminant în Creata, dar, oricum, nimic excepţional în acest tip de evoluţie care, cu mici variaţii, este comun mai tuturor culturilor de pe continent. Chiar *antagonismul greci-barbari*, pe care politica lui Alexandru cel Mare îl va suprima, nu poate fi interpretat în sensul purităţii culturii greceşti. La început nici nu era vorba de un antagonism. *Barbar* nu era un termen peiorativ pentru greci, ci pur şi simplu îl desemna pe străin, pe cel ce vorbeşte altă limbă; era un termen onomatopeic: cei ce vorbesc păsăreşte: bar-bar-bar.

Este adevărat că în ciuda rivalităţilor dintre cetăţile greceşti, care degenerau în războaie pustiitoare, grecii au avut de timpuriu o puternică conştiinţă de apartenenţă la comunitatea helenică, dar fără a-i dispreţui pe negreci. „... nu există nici o cetate grecească care să nu aibă conştiinţa foarte vie că aparţine comunităţii helenice ... Grecul nu dispreţuieşte pe barbari, admiră civilizaţia egiptenilor, caldeenilor şi a multor altora; el se simte

---

[1] D. M. Pippidi, *Introducere* la Homer, *Iliada*, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1955, p. 5.

[2] Theodor Gomperz, *Les penseurs de la Grèce. Histoire de la philosophie antique*, trad. par Aug. Reymond, II-ème edition, Paris, Felix Alcon, 1908, p. 14, 29.

[3] D. M. Pippidi, op. cit., p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

însă deosebit de ei prin aceea că are pasiunea libertății și nu vrea să fie «sclavul nimănui»"[1].

Lucian Blaga a exprimat strălucit această caracteristică dominantă a spiritului grec: de *sinteză*, de prelucrare a unor curente spirituale diferite, șlefuite în retorta sufletului grec pînă la incandescența aurului curat al simțirii și gîndirii. În *Eonul dogmatic* el scria: „caracteristic pentru elenism e înainte de orice tulburătorul amestec de curente spirituale. Filosofia grecească a ieșit din sine și-a devenit sieși străină, s-a trădat ca să încerce aventuri simbiotice cu cele mai diverse doctrine și mitologii asiatice, ce i-au purces întru întîmpinare. Gîndirea grecească și-a pierdut instinctul de conservare, prin care veacuri de-a rîndul s-a apărat în splendidă izolare de invazii barbare. Gîndirea grecească a început să învețe virtutea pierderii de sine în altceva. Asia Mică și Egiptul s-au transformat în tărîm fermecat de interferențe spirituale, de apropieri și sinteze. Abstracțiunea și preciziunea europeană s-au întîlnit cu imaginația și principiile tăgăduitoare de limite ale Asiei. Vagi ecouri indice despre suprema unitate, dramatic dualism persan, adîncă și clarvăzătoare mitologie babiloniană, mesianice viziuni iudaice, ocultism egiptean cu rădăcini dincolo de hotarul morții, rotunda și plastica «idee» grecească, își dau întîlnire sub semnul elenist în căutarea unui superior aliaj. Toate gîndurile despre lume și viață se dezvoltaseră și înfloriseră pînă atunci în relativa izolare unele de celelalte. Într-un loc, ideile clare ale lui Platon, în altul mitul căderii omului în păcat. Într-o parte gîndul călătoriei sufletului omenesc din ființă în ființă aiurea, ideea despre veșnica luptă între bine și rău... Printr-o neînțeleasă vrajă, distanța interioară dintre produsele geniului local din trei continente a dispărut. Apollo ia atribute barbare și zeii solari din Mesopotamia introduc în blazonul lor de nobleță semne grecești. Puritatea stilistică a plăsmuirilor filosofice, mitice și religioase, aparținînd celor mai diverse popoare, s-a irosit. Prin aceasta, gîndurile suferă sub aspect formal și organic o deplasare, dar concomitent se îmbogățesc în chip neașteptat ca sens.... Elenismul aduce nou față de epocile din trecut, tocmai această pasiune încă necunoscută pentru *sensul* ce se ascunde în dosul unei fenomenologii spirituale... Proce-

[1] André Bonnard, *Civilizația greacă*, vol. 1, *De la Iliada la Parthenon*, Traducere, Cuvînt înainte și note de prof. univ. dr. Iorgu Stoian, Editura științifică, București, 1969, pp. 37—38.

Scanned with OKEN Scanner

deul acesta de a reduce o idee, un mit, o metaforă — la sens, contribuie în enormă măsură la punerea lor în circulație. Ideile, miturile, metaforele ușurate de balastul accidentalului, călătoresc sfidînd barierele de ieri".[1]

Cele spuse de Blaga se desăvîrșesc ca atare în epoca elenistică și nu în cea clasică. Marile dialoguri și interferențe cu alte culturi, acum se produc pentru că în esență, cultura greacă purta dintotdeauna în sine premisele unor deschideri creatoare. Și aceasta pentru că a fost prima și, multă vreme, singura cultură umanistă-antropocentrică, punînd în joc — în raportările sale la orice altă cultură — deopotrivă puterea ordonatoare a rațiunii și căldura mistuitoare a inimii. Pentru o astfel de cultură, miturile înseși, chiar cele religioase, se umanizează, devin mărturii ale unor sensuri umaniste. Cele mai însemnate dintre cuceririle ce definesc *civilizația greacă*, — spunea A. Bonnard — au ca scop să sporească puterea omului asupra naturii și propria sa umanitate.

„Toată civilizația greacă are ca punct de plecare și ca obiect omul. Ea pornește de la nevoile sale, caută folosul și progresul lui. Pentru a ajunge aici, ea desțelenește, în același timp, universul și omul; și pe unul prin celălalt. Omul și universul sînt, pentru ea, oglinzi în care se privesc și se citesc reciproc.

Civilizația grecilor articulează unul cu celălalt universul și omul. Ea îi unește în luptă și întrecere, într-o fecundă prietenie care se numește *armonie*".[2]

Bertrand Russell distingea două tendințe sau atitudini opuse față de cultura greacă. Cea dintîi, practic universală, care începe cu Renașterea, îi consideră pe greci cu o admirație respectuoasă, ca inventatori a tot ce este mai bun în lume, ca oameni cu un geniu suprauman, cu care modernii nu pot spera să rivalizeze.

Nu numai epocile mai îndepărtate, culminînd cu *Renașterea*, s-au simțit îndatorate față de antichitatea greacă, ci și epoca modernă care a realizat progrese colosale de ordin economic și tehnic, îi este de asemenea profund îndatorată Eladei. După cuvintele lui François Chamoux: „Datoria lumii moderne față de poporul grec este imensă. Categoriile gîndirii, care ne aparțin încă, au fost definite de el întîia oară. Îi datorăm esențialul instrumen-

---

[1] Lucian Blaga, *Opere*, 8, *Trilogia cunoașterii*, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, Editura „Minerva" București, 1983, pp. 201—202.

[2] André Bonnard, op. cit., p. 44.

tarului intelectual şi deopotrivă principiile morale... Nimeni nu pune la îndoială că din moştenirea comună pe care gînditorii şi artiştii noştri au sporit-o vreme de cincisprezece veacuri, cu felurite rezultate, partea elenismului este de prim ordin".[1]

„Altă atitudine, datorată cuceririlor ştiinţei şi unei credinţe optimiste în progres, priveşte autoritatea anticilor ca o tiranie şi afirmă că ar fi bine de a uita cea mai mare parte a contribuţiei lor în domeniul gîndirii. Îmi este imposibil să mă raliez la una sau alta din aceste atitudini extreme; fiecare are partea sa de adevăr şi eroare...".[2] Este indiscutabil însă spiritul lor inventiv în plan abstract. Aproape toate ipotezele care au dominat filosofia modernă au fost deja luate în consideraţie de greci. „Geometria îndeosebi este o invenţie greacă fără de care ştiinţa modernă n-ar fi fost posibilă".[3]

---

[1] François Chamoux, *Civilizaţia greacă în epocile arhaică şi clasică*, vol. I, Traducere şi cuvînt înainte de Mihai Gramatopol, Editura „Meridiane", Bucureşti, 1985, p. 11.

[2] Bertrand Russel, *Histoire de la Philosophie occidentale*, N. R. F. Gallimard, 1953, trad. de l'anglais par Hélène Kern, p. 58.

[3] Op. cit., pp. 58—59.

Scanned with OKEN Scanner

I. Culturi preelenice și protoelenice

1. Cultura troiană. Troia între legendă și istorie

Ernst Casirer spunea că o societate omenească lipsită de legende nu s-a pomenit vreodată și e chiar îndoielnic că o asemenea societate ar putea exista. Între vremurile de început ale aventurii umane și triumful civilizației, progresul se măsoară prin modul în care omul își controlează miturile, iar în această privință, observă mai departe Casirer, „grecii s-au dovedit neîntrecuți". În primul rînd prin Homer, vechile mituri și legende devin literatură, iar cei care au crezut în veridicitatea poemelor sale făceau cu ușurință saltul de la mit la istorie sau aveau surpriza să constate că o legendă născută din istorie redevine istorie.

A fost mai ales cazul cu o cultură înfloritoare — socotită timp de secole și milenii o splendidă ficțiune literară, dar despre a cărei existență istorică nimeni nu se mai îndoiește astăzi — *Troia*. De fapt în antichitate, chiar la un istoric atît de lucid și precaut ca Tucidide, faptele înfățișate în poemul homeric erau socotite fapte istorice certe și nu simple legende.

Gloria de a fi proiectat Troia în planul certitudinilor istorice moderne îi aparține lui Heinrich Schliemann, iar cele 6 campanii de săpături inițiate și conduse de el au reprezentat una dintre cele mai fascinante și de răsunet aventuri arheologice. Descoperirea Troii a constituit visul său de cînd avea zece ani, a fost resortul și factorul decisiv al vieții sale, suportul moral al temerarei și incredibilei sale întreprinderi ce nu a putut fi descurajată sau zdruncinată de critica modernă.

Pasiunea pentru poemele homerice, solida sa cultură filologică ce se îmbină cu credința fermă în realitatea istorică a evenimentelor narate, educația umanistă și științifică (spiritul romantic

Scanned with OKEN Scanner

se îmbină la el cu spiritul practic şi dorinţa de a proba orice afirmaţie din *Iliada* şi *Odiseea*), toate acestea i-au călăuzit gîndurile şi proiectele în itinerariile sale homerice. Troia a fost „Oraşul care a constituit teatrul războiului dintre ahei şi asiatici, a constituit visul din copilărie al lui Schliemann, dar mai mult decît atît, a constituit întruchiparea completă a imaginii pe care acesta şi-o făcea despre civilizaţia greacă". [1]

Intuiţia sa homerică s-a confirmat în esenţă: Troia s-a aflat într-adevăr pe colina de la Hisarlîk. Pînă la el se credea, în general, că ruinele Troiei s-ar fi aflat pe colinele de la Burnabaşi, deşi aminteşte el însuşi convingerea lui Calvert că platoul de la Hisarlîk indică locul vechii Troia, şi mărturiseşte cu onestitate: „Primul autor mai nou care a identificat Hisarlîkul în oraşul lui Homer a fost Maclaren, care a dovedit cu argumente incontestabile că Troia nu s-a putut afla niciodată pe înălţimile de la Burnabaşi şi că, dacă a existat vreodată, locul ei trebuie să fie acela indicat la Hisarlîk". [2]

Argumentul decisiv a fost totuşi cel adus de săpăturile sale, care au dat la iveală o succesiune de oraşe corespunzînd unei înlănţuiri de culturi din epoca preelenică. Cert este că a fost o zonă locuită din epoca veche a bronzului (3000 î.e.n.) pînă în perioada romano-bizantină (sec. VI î.e.n.), iar un regat troian a continuat să existe chiar şi după distrugerea capitalei, pînă în vremea lui Homer, două sau trei secole de la războiul troian. Ruinele de la Troia aparţin oricum unei antichităţi mai îndepărtate decît cele de la Micene şi ele atestă un grad înalt de civilizaţie. Spre deosebire de Micene, la Troia era cunoscută scrierea alfabetică — cum o atestă o mulţime de inscripţii cu semne grafice cipriote.

Alexandru cel Mare, care numea *Iliada* cartea de căpătîi, „cămara de provizii a virtuţilor războinice", a vizitat Ilionul şi a adus jertfe eroilor războiului troian, îndeosebi lui Ahile. Dintre conducătorii romani, Iuliu Cezar a fost acela care a încercat să reînvie gloria oraşului.

Sub raport istoric, scrie Fr. Matz „ştim cu certitudine că civilizaţia troiană de la începutul epocii metalului era — în pofida

---

[1] Radu Florescu, *Schliemann — omul şi arheologul*. Introducere la Heinrich Schliemann, *Pe urmele lui Homer*, vol. I, Editura Meridiane, 1979, p. 13.

[2] Heinrich Schliemann, apud op. cit., vol. 2, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

mulțimii elementelor ei caracteristice — o parte a unui grup mare, a cărui leagăn se află în vestul Asiei Mici și în unele din insulele care o precedă, mai ales în Lesbos și Lemnos". [1]

Ca mai toate orașele sau statele cetăți vechi, originea Troii se pierde în mit. Dardanos (fiul lui Zeus și al Electrei, fiica lui Atlas) a venit din Samotrace sau Arcadia, a întemeiat Dardania și s-a căsătorit cu o nimfă, nepoată a rîului Scamandru; unul din fiii săi, Erithonius, devenit cel mai bogat dintre muritori, a avut la rîndul său un fiu, Tros, care a dat numele troienilor; Tros a avut trei fii: Ganimede, cel mai frumos dintre oameni—fapt pentru care zeii l-au răpit, devenind paharnicul lui Zeus, Ilos și Asaracos care au împărțit noua seminție în spița troiană, culminînd cu Priam și Hector, și spița dardană, încheiată prin Anchise și Enea. Ca și în cazul întemeierii Tebei de către Cadmos, venit din Asia, o vacă bălțată, dăruită lui Ilos de regele frigian, a devenit simbolul orașului Ilion — un simbol sacru, notează Schliemann, al Atenei sau Atei (Ate = colina pe care s-a ridicat Troia, dar și numele unei zeițe frigiene), zeița nopții și a lunii. „Faptul că vaca a fost animalul de sacrificiu preferat al Atenei Ilias reiese din imaginea de pe monedele orașului Ilion"; sacrificarea unei vaci în fața statuii zeiței Atena Ilias, este „o naivă legendă veche, produs frumos al unei imaginații simbolice și bazate pe elementele caracteristice ale cultului Atenei iliace". [2]

Toate acestea alcătuiesc originea mitologică a Troii, dar în țesătura mitului se infiltrează elemente istorice deoarece mitul însuși este o narațiune care ne poartă, pe căile imaginarului, către originea unor fapte reale, adesea atestate istoric.

Pe plan artistic, asemenea simboluri au avut repercusiuni importante: pe idoli și pe vase apare des tipul reprezentativ al Atenei Ilias — zeița protectoare, dar nu „cu ochi albaștri de culoarea cerului luminos", ci zeița cu chip de bufniță, așa cum Hera apărea cu chip de vacă.

„Această idee a stîrnit la unii o adevărată furtună. Acestora ideea le-a părut o crimă de lès-majestate împotriva elenismului. Faptul că grecii își vor fi reprezentat cîndva în fantezia lor zei cu capete de animale ca zeii Egiptului și anumiți zei din Asia este ceva ce-a provocat o indignare enormă în contextul anumitor teorii estetice preconcepute asupra geniului rasei elenice, căci

---

[1] Fr. Matz, *Creta, Micene, Troia*, Editura științifică, 1969, p. 57.
[2] Heinrich Schliemann, op. cit., vol. 2, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

se zicea în mod aprioric, că acest geniu a îngăduit amestecul de forme animalice şi omeneşti la anumite făpturi cu condiţia ca partea cea mai nobilă, capul, sălaşul gîndirii, să rămînă rezervat întotdeauna chipului omenesc". [1]

Civilizaţia troiană a fost favorizată de timpuriu de deosebita fertilitate a solului şi de splendoarea aşezării într-un peisaj de mare frumuseţe. Oraşul avea, se înţelege, o acropolă numită Pergam, mai sus de oraş, acolo unde se afla şi frumoasa reşedinţă regală a lui Priam cu cincizeci de încăperi pentru fiii săi cu soţiile lor şi alte douăsprezece încăperi pentru ginerii săi.

Dintre toate acestea se distingea locuinţa splendidă a lui Hector, frumoasa reşedinţă a lui Paris, construită de el însuşi cu ajutorul celor mai buni arhitecţi. Se distingeau de asemenea vechile temple — în primul rînd templul zeiţei Atena, protectoarea Troiei, cu o statuie a zeiţei şezînd, un templu al lui Apollo, un templu (sau un altar de jertfă) al lui Zeus.

„Ansamblul constituie un exemplu impunător de reşedinţă princiară. Viziunea monumentală care a generat aceste construcţii este şi mai vrednică de admiraţie dacă ţinem seama de faptul că materialele de construcţie folosite, piatra brută, lemnul şi lutul... sînt rudimentare. În el se exprimă un limbaj încă insuficient de bine articulat al formelor în luptă cu materia. În comparaţie cu construcţiile monumentale ale Egiptului şi Mesopotamiei, atît raporturile de mărime, cît şi masele care intră în alcătuirea acestora sînt modeste. În schimb, este absolut remarcabilă amploarea spaţiului sălii mari... Tendinţa spre o *arhitectură monumentală* şi spre tipul de aşezare urbană arată cum nu se poate mai limpede legătura cu Orientul Apropiat". [2]

Oraşul era împrejmuit de un zid solid — construit, după legendă, de Poseidon şi Apollo — prevăzut cu parapete şi turnuri. Oraşul avea o singură poartă — *poarta scheiană*, cu un turn deasupra — *marele turn din Ilion* sau turnul divin. Toate aceste detalii au putut fi stabilite atît cu ajutorul poemului *Iliada*, cît şi datorită săpăturilor care, mai ales după ce Schliemann şi l-a asociat pe Wilhelm Dörpfeld, au devenit mai sistematice, mai ştiinţific călăuzite.

---

[1] Heinrich Schliemann, op. cit., p. 268.
[2] Fr. Matz, op. cit., pp. 53, 60.

Scanned with OKEN Scanner

Despre *primul oraş* — centru politic şi militar fortificat, cu construcţii mari de piatră şi cel mai vechi exemplar de *megaron* (Radu Florescu) — nu ştim dacă a fost distrus de duşmani sau printr-o catastrofă naturală.

Al doilea oraş (Troia II — 2500—2200 î. e. n.) a fost întemeiat de un popor diferit de primii locuitori, reconstrucţia primului oraş nu se distinge prin renovări constructive semnificative, dar a cunoscut mai multe faze sau nivele — nivelul c fiind cel mai reprezentativ: zid de incintă poligonal, un alt zid interior, ritmat de mici bastioane. La ultimul nivel — g, zidul de incintă s-a extins mult, avînd ca element central tot un *megaron* flancat de mai multe insule — *cvartare patrulatere*, separate de străduţe înguste. Ultimul nivel al oraşului a avut de asemenea un sfîrşit catastrofal: incendiul ca urmare a unor evenimente războinice şi asociate cu un puternic cutremur de pămînt care a distrus oraşul aproape în întregime.

Este oraşul cu ziduri ciclopice, identificat greşit de Schliemann ca Troia homerică a lui Priam, cu renumitul ei tezaur datînd însă dintr-o epocă anterioară.

Troia III, IV, V şi VI continuă aceeaşi cultură — construcţii de locuinţe cu ziduri de piatră, elemente de fortificaţii cu lung şi puternic zid de incintă refăcut şi dublat de mai multe ori. Este o cultură de tip egeic, înrudită cu cea miceniană şi cu cea est-anatoliană. Troia VI, care a pierit prin foc, ca urmare a nenumărate asalturi şi cutremure, era contemporană cu înflorirea civilizaţiei miceniene. Nu a putut fi cucerită decît după ce o catastrofă naturală a slăbit fortificaţiile.

Troia VII, identificată cu oraşul homeric de cercetările moderne, cu o splendidă cultură care o continuă pe cea veche. Unul din nivelele sale a fost un oraş al tracilor veniţi din nord.

Regii troieni nu erau nişte simpli regi ţărani sau conducători neolitici, deoarece ei controlau una din cele mai mari căi comerciale, fiind totodată piaţă de desfacere.

Una din cele mai splendide şi semnificative descoperiri făcute de Schliemann la Troia au fost tezaurele ei şi îndeosebi, cel atribuit de el lui Priam („Comoara lui Priam"). Mai tîrziu s-a demonstrat că el aparţinea unei epoci anterioare domniei lui Priam şi războiului troian.

Scanned with OKEN Scanner

Interesant este că, în ciuda atîtor distrugeri şi pustiiri, marele tezaur a scăpat în mod fericit de orice vătămare.

O descriere amănunţită a principalelor piese ale acestor tezaure şi, îndeosebi, a marelui tezaur (descoperit pe zidul cel mare în apropierea casei regale) găsim firește, la H. Schliemann. Să reţinem statuete asemănătoare cu cele din Ciclade, cupe de argint şi de aur, pahare de aur, vase ceramice antropomorfe, diademe de aur, pumnale cu două tăişuri din bronz, diferite obiecte de aramă, brăţări de aur de mare frumuseţe, un mare pahar de aur cu două toarte, arme etc.

E de presupus că prinţesele troiene — şi nu numai ele — dispuneau de podoabe de aur de mare efect, ceea ce atestă finețe, rafinament, dar şi anumite comportamente magice; ele dovedesc oricum un înalt grad de dezvoltare a vieţii la curte ce polariza tendinţele valorice şi spiritualizatoare.

Prof. Rudolf Virchow observa că niciodată n-a mai fost găsită o bogăţie asemănătoare. Ea stă mărturie a unei culturi evoluate şi rafinate, dar obosite, cu o vitalitate împuţinată, de vreme ce, în confruntarea decisivă cu aheii reprezentînd o civilizaţie mai frustă, mai puţin evoluată, dar mai plină de vigoare — Troia n-a putut rezista. Dealtfel, vom vedea că, deşi aparţinînd (ca descendenţă) taberei adverse, Homer a recunoscut adesea superioritatea morală a eroilor troieni.

2. Cultura cretană

A. Istorie şi mister în cultura cretană

Cultura cretană sau minoică a fost cea mai veche cultură de pe continentul nostru şi cea mai strălucită din aria aşa numitei *civilizaţii egeene* — singura arie de înflorire a unei civilizaţii urbane din Europa antică. Această civilizaţie a parcurs trei etape:

a) *cicladică*, civilizaţia insulelor din Arhipelagul Cicladic, pe coastele Asiei Mici, Cipru, Grecia continentală corespunzătoare epocii bronzului;

b) *minoică*, ce a înflorit în Creta;

c) *miceniană* — dezvoltată în peninsula Peloponez.

Scanned with OKEN Scanner

Cicladele sînt insulele ce înconjură ca o cunună sacră insula *Delos* unde, după legendă, au văzut lumina întîia oară *Apollo* și *Artemis* — copiii gemeni ai lui Leto și Zeus. Aici a fost descoperită o mare cetate *Calandriani*, o necropolă cu peste cinci sute de morminte cu vase de argilă și un sistem ornamental, similare cu cele troiene, precum și cu cele de pe continent. Savantul grec Christos Tsountas are marele merit de a fi descoperit, către sfîrșitul secolului trecut, splendide mărturii ale civilizației care a înflorit în aceste insule încă din mileniul al III-lea datorită, între altele, unor factori ca: poziția lor geografică, întinsul comerț pe care-l făceau, albul imaculat al marmurei din care se făceau vase de forme îndrăznețe și elegante, idoli feminini (simboluri ale fecundității; între aceștia, *Marele idol de la Amorgos*, de mărime aproape naturală, o adevărată capodoperă plastică pentru care Henry Moore nutrea o mare admirație. Artiștii cicladelor vădeau o viziune sintetică asupra volumelor și asupra ritmului.

Descoperirea Cretei preelenice a produs la început fascinație și uimire în fața imaginilor de mare frumusețe și vivacitate ale artei cretane. În eposul homeric, insula e înconjurată de un adevărat nimb. Se vorbește de o sută de cetăți locuite de cinci triburi vorbind graiuri diferite; în cîntul XVIII se fac referiri la construcția lui Daedal de la Cnossos pentru Ariadna:

„Mai făurește pe scut el meșterul și-o horă *(khoros)*
Tocmai cu hora ce-n marea cetate Cnossos odată
Pentru pletoasa Ariadna vestitul Daedal a făcut-o".[1]

Originile acestei culturi rămîn totuși învăluite în neguri. N. Iorga se întreba de pildă „Care a fost începutul politic al Cretei? S-a format ea din reunirea mai multor cetăți, cele «o sută» din *Iliada*, fiecare reprezentînd un altar?"[2]

Începînd din anul 2400 î.e.n., cretanii au inaugurat vîrsta bronzului, construind o civilizație remarcabilă care, timp de un mileniu, a jucat un rol preponderent în întregul bazin al Mediteranei. Întreținea relații comerciale și culturale cu Cicladele, Siria, Palestina, iar prin intermediul acestora au intrat în contact cu vechile civilizații ale Mesopotamiei și ale Văii Nilului. „Această civilizație

---

[1] Versiune românească de G. Murnu, p. 578—581.

[2] N. Iorga, *Materiale pentru o istoriologie umană*, Fragmente inedite publicate de Liliana N. Iorga, *Cuvînt înainte* de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1968, p. 317.

Scanned with OKEN Scanner

care rămîne originală în ciuda tuturor împrumuturilor sale, revelă un popor rafinat, puțin războinic prin natură, iubind confortul, muzica, dansul, florile..."[1]. Deci un popor pașnic, cu vocații culturale și comerciale și nu războinice, o țară liniștită, lipsită de fortificații. Cretanii erau foarte atașați de jocurile de arenă, cele mai populare erau cursele de tauri — sport național care n-avea însă nimic comun cu crudele coride din Spania. Erau manifestări sportive la care participau și femeile.

Creta avea, firește, avantajul unei poziții geografice care o punea în contact cu civilizații evoluate ale antichității. La începutul mileniului II insula a devenit leagănul unei strălucite culturi, care s-a dezvoltat îndeosebi în jurul unor mari centre urbane și a fost precursoare a culturii elene. Arta minoică este o artă profund originală, care-și găsește sprijin, impulsuri de dezvoltare și în puterea politică, comercială, navală a insulei, a întregului bazin al Mării Egee. După o eră de mare prosperitate, datorată păcii interne și externe, cultura minoică palatină dispare brusc către sfîrșitul secolului al XV-lea î.e.n. datorită unor cauze rămase misterioase. S-au formulat în această privință mai multe ipoteze. Cea mai verosimilă dintre ele este următoarea: pe insula Therra (în Evul Mediu a fost numită Santorin după Santa Irina, patroana ei), la 100 km nord de Creta, s-a produs pe la mijlocul mileniului II o uriașă erupție vulcanică, care a nimicit orice urmă de viață organică... Atît de teribilă a fost erupția, încît întregul con vulcanic s-a prăbușit, iar marea s-a revărsat în bazinul craterului". [2] Un cercetător grec, Marinatos, care pe temeiul ceramicii de la Cnossos, a stilului frescelor, a calculat că această catastrofă s-a produs între 1550—1500 î.e.n., a presupus că erupția a dezlănțuit maree uriașe ce au pustiit coastele Cretei, iar marile cutremure care au urmat erupției au nimicit și palatele din interior — Cnossos, Phaistos, Hagia Triada ș.a. După distrugere, cultura cretană a continuat să se manifeste cca. o sută de ani, pînă în jurul lui 1400, dar apoi, „activitatea productivă, forța creatoare și arta au început să pălească din ce în ce mai mult, iar în cele din urmă au încetat cu totul". [3] În cele din urmă arta cretană și-a pierdut

---

[1] A. Severyns, *Homère*, Le cahier historique, Bruxelles, 1945, p. 9.
[2] Ivar Lissner, *Culturi enigmatice*, Editura Meridiane, București, 1972, pp. 105—106.
[3] Idem, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

originalitatea și s-a integrat treptat în fluxul artistic al lumii grecești și romane.

Iliada evocă și contingentul de optzeci de nave pe care Idomeneu, fiul cel mai mic al lui Minos le-a luat cu el în expediția contra Troiei. Ghidîndu-se după această legendă, în 1889, după săpăturile de la Troia și Micene, H. Schliemann a întreprins unele săpături la Cnossos, dar fără succes. Gloria de a fi explorat și făcut cunoscută lumii această cultură revine lui A. Evans, „unul dintre cei mai eficienți arheologi ai veacului nostru." [1]

Spre deosebire de *romanticul* și autodidactul Schliemann, Evans nu se orienta după credințe mitologice, ci după date istorice și arheologice, era un pozitivist, plecînd de la niște fapte aparent banale: răspîndirea pe piața antichităților a unor sigilii din steatită sau pietre semiprețioase, lipsite de interes artistic, pe care le purtau femeile însărcinate ca amulete. Urmînd această pistă a început săpăturile la Palatul din Cnossos în 1900, iar rezultatele eforturilor sale au fost cuprinse într-o monumentală lucrare *The Palace of Minox at Knossos*, 5 volume, apărută între 1921—1931. Încă din 1906 el a publicat însă la Londra *Essai de classification des époques de la civilisation minoïenne*. Evans a pus bazele arheologiei minoice, iar începînd din 1962 se organizează *Congrese de studii cretane* cu problematică arheologică și filologică. Tot Evans este acela care a propus o cronologie a istoriei Cretei antice, iar periodizarea sa e folosită și azi.

B. Cultura cretană — o cultură clasică de tip palatin

Încă din neolitic, cînd Creta a început să fie locuită, Cnossos era deja o așezare importantă. Prima cultură era totuși rudimentară și era înrudită cu cea din Anatolia, de unde ipoteza că cretanii erau la origine anatolieni veniți prin Rodos și aducînd cu ei cultul unei divinități feminine. După apariția metalelor centrul de greutate al acestei culturi se mută de la Cnossos, care trece printr-o perioadă de crepuscul, la sud, în marea cîmpie a Mesarei și în regiunea golfului Mirabella, la est. Creta este supusă acum unor influențe diverse, așa cum o atestă: idolii cicladici din marmură,

[1] Idem, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

în forme geometrice, schema abstractă a unei zeițe a fecundității, ceramică de forme împrumutate parțial din Anatolia, bijuterii de aur descoperite în mormintele de la Mokhlos, de influență mesopotamiană.

Cultura cretană a fost considerată nu numai o cultură preelenică, dar și una situată aproape exclusiv în sfera de influență a Egiptului sau chiar de stil egiptean, îndeosebi în plastică. Dar studiul ei aprofundat a pus în lumină un caracter mai complex și trăsături de originalitate. „Creta nu e... numai o țară de influență egipteană. Așezarea ei, care nu e prea departe nici de Asia apuseană, o face să primească alte unde de civilizație care vin tocmai din Elan, prin transmisiuni asiriene pierdute...". [1]

Ideea este reluată de acad. E. Condurachi care scria că în această parte a lumii au înflorit și alte centre de civilizație, înrudite între ele, având aceleași rădăcini etnice mediteraneene și corespunzînd „una în Ciclade cu cicladicul, alta la Troia cu troadicul, alta în Grecia cu melladicul, iar minoicul va fi avut, desigur, legături cu ele nu numai în ceea ce privește originea lui, dar și prin neîncetate contacte, în special cu forma de civilizație cicladică." [2]

Să nu uităm însă că între toate aceste culturi pre- sau protoelenice, cultura cretană a atins cel mai înalt grad de dezvoltare.

„Creta, care devine sediul principal al celei de-a doua etape a civilizației egeene, denumită civilizația minoică, păstrează urmele unor culturi care s-au dezvoltat în intervalul de la sfîrșitul mileniului al III-lea pînă la sfîrșitul mileniului I, interval în care producția materială parcurge fazele de la eneolitic pînă la finalul epocii bronzului." [3]

Un criteriu în general admis al periodizării acestei culturi îl constituie *evoluția palatelor*, deci activitatea constructivă, distingînd astfel: *epoca prepalatină* (epoca veche a bronzului, în care se dezvoltă mai ales o arhitectură funerară, necropolele gentilice de tip *tholos*, — *epoca protopalatină* (epoca medie a bronzului), în care apar primele palate; *epoca palatină* (epoca tîrzie a bronzului) și *epoca postpalatină*. Perioada palatină este cea propriu-zis

---

[1] N. Iorga, op. cit., p. 319.

[2] E. Condurachi, Prefață, la Paul Faure, *Viața de fiecare zi în Creta lui Minos*, Editura Eminescu, 1977, p. 12.

[3] Gheorghe Curinschi Vorona, *Istoria universală a arhitecturii*, Editura tehnică, 1977, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

minoică, iar tipul de palat este cel pe terenuri denivelate, fără preocupări de simetrie, prioritate avînd factorul funcțional. Și epoca palatină se împarte în două mari perioade. Primele mari palate au luat ființă în jurul anului 2000 la Cnossos, Phaistos și Malia. După cîteva secole ele au fost distruse, iar între 1700—1600 au fost construite noi palate, marcînd o nouă epocă în care iau naștere și curțile „senioriale" — reședințe ale unor înalți funcționari, demnitari de stat și religioși. În jurul anului 1500 noile palate au fost și ele distruse, în urma unei mari catastrofe, rămasă — cum spuneam — și pînă azi o enigmă. Cele trei mari realizări ale minoicului sînt: *palatele cu fresce*, *ceramica* de tip *Kamares* și *scrierea* (Liniar A și B).

Drept concluzie, la acest subcapitol voi cita cuvintele lui Paul Faure: „De-ar fi să definim pe scurt cultura minoică, așa cum ni se înfățișează ea pe la mijlocul celui de-al doilea mileniu î.e.n., am putea spune că ea oferă primul exemplu de clasicism cunoscut vreodată în Europa". [1]

C. O perspectivă mitologică asupra culturii minoice

A. Evans a numit cultura cretană după numele regelui legendar Minos — *cultură minoică*. Paul Faure făcea remarca îndreptățită că despre regele Minos nu știm nimic precis, nu dispunem de texte cretane sau miceniene care să-i menționeze numele și să-i confere certitudine istorică. „Tot ceea ce poeții, de la Homer încoace, ne-au adus la cunoștință despre Minos, despre dragostea lui, despre minotaur și despre labirint ține de legendă și de basmul fantastic". [2] Primele lucrări de istorie și chiar Homer sînt ulterioare cu cca. 1000 de ani față de acest personaj cu neputință de localizat în spațiu și fixat în timp.

Dar o cultură nu trăiește în conștiința generațiilor doar prin eroii săi atestați documentar, prin faptele sale de exactitate istoriografică, ci și prin toate acele visuri ce și-au găsit expresia în mituri și legende. Nici istoria în general și cu atît mai puțin istoria culturii nu se poate reconstitui mental, în planul conștiinței, făcînd abstracție de straturile și produsele imaginare ale devenirii umane,

---

[1] Paul Faure, *Viața de fiecare zi în Creta lui Minos*, Editura Eminescu, 1977, p. 484.

[2] Idem, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

de cristalizările mito-poetice ale inteligenței și sensibilității. S-a făcut o analogie între Minos și Heracle — destine comparabile, dublă descendență — umană și divină, erou civilizator, dar așa cum nu ne putem imagina civilizația greacă fără tot ceea ce simbolizează marele erou, tot astfel nu putem înțelege cultura cretană fără Minos, care făcea parte din visul de fericire al cretanilor, acoperind cîteva secole de istorie. Și să nu uităm că denumirea de cultură minoică aparține unui om ce ținea mai curînd la exactitatea istoriografică decît la romantismul mitic. De unde rezultă că nu poate fi ignorat nici adevărul istoriografic, atunci cînd poate fi stabilit, dar nici adevărul uman al mitului, al legendei — al poeziei în general.

După lengendă, Zeus însuși a văzut lumina zilei pe muntele Ida, ascuns de mama sa spre a-l scăpa de furia devoratoare a tatălui său Cronos și tot aici el a adus-o pe Europa, fiica lui Agenor, pe care a răpit-o prefăcut în taur, și a avut cu ea trei copii: Minos, Radhamantes și Sarpedon.

După o altă variantă mitologică, Minos și Radhamantes ar fi născuți de Asia, dar Herodot o adoptă pe cea dintîi, scriind: „Fiii Europei, Sarpedon și Minos s-au luat la ceartă în Creta pentru domnie; Minos ieșind biruitor l-a alungat atît pe Sarpedon, cît și pe cei ce-l sprijineau". [1]

Iată cum ne înfățișează Ovidiu acest episod:

„Mărirea și iubirea nu se împacă bine și nu locuiesc sub același acoperămînt. Părăsind înfățișarea gravă pe care i-o dădea sceptrul, tatăl și cîrmuitorul zeilor... îmbracă chip de taur și, amestecat printre juncani mugește și se plimbă falnic prin iarba tînără... Fruntea sa n-are nimic amenințător, ochii nimic fioros. Chipul său respiră pacea.

Îl admiră fiica lui Agenor că-i așa de frumos, că n-o amenință cu nici o violență... Dispărîndu-i teama, încetul cu încetul, Europa îl mîngîie, bătîndu-l cu palma pe piept și-i împodobește coarnele cu ghirlande de flori. Ba, fiica regelui a îndrăznit, neștiind pe cine stă, să se așeze chiar pe spatele taurului. Atunci zeul se saltă de la pămînt și, pe nesimțite, cu pași înșelători se apropie

---

[1] Herodot, *Istorii*, Traducere, Studiu introductiv și note de Adelina Piatkowski, Editura Științifică, 1961, 173, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

de malul apei și intră în mare. Apoi se avîntă mai departe și-și duce prada prin valuri la mijlocul mării". [1]

Taurul, unul din cele mai importante simboluri ale culturii cretane, reprezenta *soarele*, iar prezența sa devine emblematică pentru spiritualitatea cretană: Pasifae era fiică a Soarelui: ivită din împreunarea rituală a marii preotese din templulde la Cnossos, asimilată unei juninci, cu taurul care era vehicul al zeului furtunii.

Minos obține de la Zeus legile cele mai drepte și mai înțelepte și întemeiază o sută de orașe.

Figura regelui legendar Minos se conturează poetic din frînturi de legendă și chiar din pana muiată în licoarea visului a unor mari istorici. În *Metamorfoze* găsim și episodul războiului dintre Minos și lelegi (o populație pelasgică), cu iubirea pătimașă a Scyllei — fiica regelui lor Nisus, pentru Minos, aceasta fiind în stare de orice trădare spre a-l ajuta. Sînt redate cu o excelentă intuiție a psihologiei feminine tulburarea și oscilațiile ei de conștiință. Hotărînd să se predea pe sine și patria ca zestre lui Minos, pătrunde în timpul nopții în dormitorul tatălui său, taie șuvița fatală din capul acestuia — semnul puterii sale. „Stăpînă pe groaznica pradă, duce cu ea jaful crimei și ieșind pe poartă în mijlocul dușmanilor — atît de mare îi este încrederea în serviciile sale — ajunge la rege, care rămîne uimit de prezența ei. « Iubirea m-a îndemnat la această crimă — spuse ea — eu Scylla, fiica regelui Nisus, îți predau penații mei și ai patriei. Nu cer altă răsplată decît pe tine. Primește ca dovadă a dragostei mele această șuviță purpurie și crede-mă că-ți încredințez acum nu părul, ci capul tatălui meu» și întinse mîna cu darul criminal." [2] Minos respinge darul, cutremurat de icoana acestei întîmplări neașteptate. „Zeii să te alunge, o! infamie a veacului nostru, din universul lor și pămîntul și marea să te respingă. Fără îndoială că eu nu voi îngădui ca patria mea, Creta, leagănul lui Jupiter, să fie atinsă de o monstruozitate atît de mare". [3] Este lesne de închipuit furia ei la plecarea flotei lui Minos care o refuză; înnebunită, cu părul despletit striga: „Unde fugi și lași pe cea care te-a ajutat să cîștigi victoria, tu cel pus de mine mai presus de patrie, mai

---

[1] Ovidiu, *Metamorfoze*, II, Ediția a II-a revăzută, studiu introductiv, traducere și note de David Popescu, Editura Științifică, 1972, pp. 97—98.
[2] Ovidiu, Op. cit., VIII, p. 227.
[3] Idem.

presus de tata? Unde fugi, suflet de fiară? Victoria ta este meritul şi crima mea". [1]

Homer spune că Minos merge la fiecare nouă ani la Zeus, tatăl său, spre a se instrui şi a se conforma apoi revelaţiilor tatălui său în ceea ce priveşte instituţiile politice pe care le-a instituit.

Este un model de justiţie pentru Platon în *Legile* (624, b). Pentru cetatea ideală a visurilor sale ia ca model de legiuire — legi pe care o tradiţie milenară le atribuie lui Minos şi Radhamantes, deşi în alte izvoare literare cel dintîi apare ca un spirit răufăcător, ca o întruchipare a răului — un tiran violent, sîngeros demn de ură (cf. Euripide, *Teseu*, *Cretanii*); i s-a atribuit jefuirea unei părţi din Peloponez, a Aticii şi a Cicladelor, tributul anual de copii pentru hrana Minotaurului, războiul dus împotriva fraţilor săi, urmărirea înţeleptului şi învăţatului Daedal. Deci, două tradiţii diametral opuse, dar oraşele-cetăţi cretane, faptul că ele nu aveau ziduri de întărire, arta lor — totul dovedeşte nu un spirit războinic, ci unul disponibil pentru valorile paşnice ale frumuseţii.

Indiferent de faptul dacă a fost un personaj real sau este numele generic al suveranilor insulei, cert este că el s-a impus ca o figură înţeleaptă şi puternică, mai mult de legislator decît de tiran, „stă în pragul istoriei greceşti, simbolizînd conţinutul intim al unei tradiţii inspirată de ordine şi justiţie...". [2] Iată un fragment din dialogul *Minos* atribuit lui Platon (sau Pseudo-Platon):

„*Socrate:* De unde provine mai binele acestei legislaţii?

Prietenul: Din Creta, după cît se spune.

Socrate: Şi printre greci nu au cumva cretanii cea mai veche legislaţie?

Prietenul: Ba da.

Socrate: Bine. Ştii cumva cine au fost acei buni suverani ai cretanilor, Minos şi Radhamantes, fiii lui Zeus şi ai Europei, cărora le aparţin aceste legi?

Prietenul: În adevăr se spune că Radhamantes a fost, o, Socrate, un om drept. Minos, în schimb, un om crud, dificil şi nedrept.

Socrate: Ei, bunul meu prieten, tu vorbeşti după o versiune din Atica de care s-au folosit şi poeţii tragici. Minos a fost lăudat

---

[1] Ovidiu, op. cit., p. 228.

[2] Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor*, Editura Meridiane, 1974, p. 108.

Scanned with OKEN Scanner

de Homer în mod deosebit față de alții. În adevăr a fi fiul lui Zeus și a fi singurul educat de Zeus, ce laudă poate fi mai mare...

Prietenul: Atunci pentru ce, Socrate, s-au răspîndit aceste cuvinte despre Minos, că ar fi grosolan și răuvoitor?

Socrate: Minos a comis o greșeală care nu a fost deloc mică. A făcut război Atenei, iar la Atena înțelepciunea înflorește în diferite chipuri și odată cu ea, se ivesc poeți și, mai ales în tragedie Minos a fost reprezentat de noi din răzbunare... Minos și Radhamantes au fost legislatorii cei mai buni printre cei vechi, conducători și păstori de oameni". [1]

În vremea lui Aristotel, după spusele sale, *legile lui Minos* mai erau în vigoare printre populațiile supuse din Creta. *Codul de legi* descoperit la Gortyn în secolul trecut este din secolul al V-lea, deci o mie de ani după presupusa existență istorică a lui Minos, acordă drepturi largi femeilor, străinilor, populațiilor supuse. Femeia cretană avea propria ei parte de moștenire, avea dreptul să se căsătorească legal cu oricine dorea, dispunea de o înaltă poziție socială chiar la o mie de ani după Minos; regimul matrimonial legal era monogamia. Răpirea, seducerea și adulterul erau delicte de aceeași categorie, iar trădarea era pedepsită cu moartea. Se acorda mare atenție purificării și sănătății trupului, iar cochetăria și frumusețea feminină explică în bună măsură arta cretană.

Putem descifra în aceste legi structura socială a societății cretane, rolul important al meșteșugarilor, numiți și demiurgi. Patronul acestora era zeul fierar Hefaistos, soțul celei mai frumoase zeițe, Afrodita. Și iată cum demiurgia meșterilor făurari (fierari, constructori, tîmplari, olari, cioplitori în piatră, vopsitori etc.) se însoțește cu frumusețea. Dealtminteri, în vechile societăți arhaice, înainte ca sclavii să devină principala clasă producătoare a societății, meșterii alcătuiau adevărate dinastii transmițînd măiestria din tată în fiu și perfecționînd-o pînă la performanțe ce ne uimesc și astăzi — adevărate corporații cu zei, culte, taine profesionale, rituri de inițiere.

Punînd accentul pe ideea de ordine și justiție, nu este de mirare că și un alt mit este legat de numele lui Minos — *mitul judecății morților*. În *Gorgias* de Platon, are loc un dialog între Callicles și Socrate. Acesta din urmă relatează o prea frumoasă

---

[1] *Apud* Paolo Santarcangeli, op. cit., pp. 142—143.

Scanned with OKEN Scanner

povestire pe care el n-o socoteşte ficţiune, ci istorisire reală. Homer arată că Zeus, Poseidon şi Pluton şi-au împărţit stăpînirea moştenită de la Cronos, în timpul căruia judecătorii oamenilor erau semenii lor şi-i judecau în viaţă fiind (spre a-i trimite, fie în Insula Fericiţilor, fie în Tartar) — astfel încît, cei judecaţi încercau să-şi mascheze prin obîrşie, trupuri frumoase, bogăţii — sufletele perverse. De aceea, ei, oamenii nu mai trebuie nici să-şi cunoască dinainte moartea (Prometeu a primit instrucţiuni în acest sens), nici să fie judecaţi în viaţă fiind, ci după moarte. Zeus i-a pus judecători pe fiii săi — Minos şi Radhamantes. Astfel, Radhamantes îi judeca pe cei din Asia, Eac pe cei din Europa, iar Minos era un supraarbitru al cazurilor nerezolvate.

Herodot leagă numele lui Minos de cel al carienilor, supuşii săi, care locuiau în insule, înainte de a se stabili pe continent: „ei stăpîneau insulele fără a plăti tribut, după cîte am putut afla din auzite despre vremi atît de îndepărtate; totuşi, ori de cîte ori Minos le-ar fi cerut, îi dădeau oameni pentru corăbiile ce le avea. Cum Minos îşi întindea stăpînirea peste nenumărate ţinuturi şi se arăta norocos în luptă, neamul carienilor ajunse şi el pe acea vreme să se bucure, între toate celelalte neamuri, de o faimă fără pereche“.[1]

Însuşi Tucidide, atît de preocupat de veridicitatea faptelor pe care le relatează nu-l poate ignora pe Minos despre care spune că „este cel mai vechi dintre aceia despre care ştim (cîte ceva), din auzite“, arătînd apoi că şi-a pregătit o mare flotă şi a pus stăpînire „pe o foarte mare întindere din marea numită acum «Elenică», a exercitat domnia asupra Cycladelor şi a fost cel dintîi întemeietor al celor mai multe cetăţi de acolo, după ce a izgonit pe carieni, punînd apoi pe fiii săi conducători. Şi, cum era şi firesc, Minos curăţa marea de piraţi, pe cît putea, ca veniturile să-i crească şi mai mult... Instituindu-se flota lui Minos, căile care duceau de la unii la alţii au devenit mai navigabile, căci răufăcătorii din insule au fost izgoniţi de el, cînd a colonizat locuitori pe mai multe din ele“.[2]

În fine, Strabon face din Minos un imitator al lui Rhadamantes, care nu mai este fratele său, ci un fel de semizeu, un erou din

---

[1] Herodot, *Istorii*, I, 171, p. 94.

[2] Thucidide, *Războiul Peloponeziac*, I, 4, 8, Studiu introductiv, traducere, note, indice, prof. univ. dr. doc. N. I. Barbu, Editura Ştiinţifică, 1966, pp. 149, 151.

Scanned with OKEN Scanner

timpuri străvechi; este un bărbat foarte drept; „se spune că el, el dintîi a îmblînzit insula, stabilind anumite rînduieli, întemeind oraşe, prin colonizarea unor aşezări mici şi dăruindu-le cu constituţii; el lăsa impresia că fiecare din decretele pe care le da este inspirat de Zeus". [1]

Dealtfel, oricît ar fi de diferite sau chiar opuse versiunile ce ni s-au păstrat cu privire la Minos, există aproape unanimitate în ceea ce priveşte *funcţia sa de erou civilizator*, în primul rînd în sensul de legislator, de făuritor al unei ordini juridice civilizate. Strabon, amintind şi el caracterul contradictoriu al versiunilor despre personalitatea regelui cretan, adaugă: „În privinţa Cretei, părerile sînt unanime în a recunoaşte că, în timpurile străvechi, ea era cîrmuită de legi bune şi că şi-a atras imitatori pe cei mai vrednici dintre eleni şi, printre primii, pe lacedemonieni. Cu timpul însă, insula a alunecat pentru foarte multă vreme într-o stare de declin". [2]

D. Cea mai veche civilizaţie urbană a Europei

O istorie care se întruchipează din vis şi legendă, o istorie în care adevărul despre oameni are, în primul rînd, culoarea frumosului, îşi extrage sevele şi se impune înainte de toate prin opere de artă — cele mai semnificative manifestări ale spiritului cretan.

Adevărul artei ca *formă* de cunoaştere este foarte elocvent în cazul artei cretane şi a celei miceniene pentru care lipsesc sau aproape lipsesc izvoarele scrise. Arta este una dintre cele mai strălucite mărturii ale acestor vechi civilizaţii, ca expresie directă şi spontană a instinctului creator, a puterilor sufleteşti de care dispune o societate, o epocă, un popor. De aceea, reconstituirea universului artistic al vechilor civilizaţii este una dintre cele mai de seamă modalităţi pentru cunoaşterea lor. [3]

Pentru civilizaţia cretană şi micenian arta nu este doar o întregire a civilizaţiei scrisului, ci principala categorie de izvoare

---

[1] Strabon, *Geografia*, vol. II, X, Traducere, notiţe introductive, note şi indice de Felicia Vanţ-Ştef, Editura Ştiinţifică, 1974, p. 476.

[2] Idem, p. 477.

[3] Cf. Petre Alexandrescu, *Introducere* la Friedrich Matz, *Creta, Micene, Troia*, Editura ştiinţifică, 1969, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

pentru cunoașterea acelor lumi îndepărtate care erau, înainte de toate, lumi de imagini plastice.

Să luăm, de pildă, *sculptura:* nu găsim în Creta minoică marea sculptură, sculptura monumentală, ci doar opere de talie mică, chiar statuile închinate zeităților sînt de fapt statuete de cîțiva centimetri, iar adoratorii care populează templele sînt niște figurine executate după un model rudimentar, la care putem distinge totuși o anume vigoare a gestului, o anume autenticitate a sentimentului, dar, oricum, nu aici trebuie să căutăm capodoperele geniului cretan.

Muzica, în schimb, a ocupat un loc de cinste în viața spirituală a cretanilor. Tradiția atribuie Cretei instituirea marilor concursuri muzicale, a primului pean sau cîntec de victorie în cinstea lui Apollo, a primului cînt, corul în cinstea lui Dionysos etc. Muzica era o prezență vie în viața de toate zilele, în muncă, în sacrificiile funebre, în momentele cele mai importante ale vieții, cum ar fi căsătoria, educarea tineretului, al tuturor actelor de muncă. Nu ni s-au păstrat cîntece, melodii, ci doar instrumente muzicale care ne fac să întrezărim o viață muzicală bogată.

O manifestare importantă și de semnificație majoră a spiritului cretan este *ceramica.* Referindu-se la vasele de Kamares (după numele peșterii unde au fost descoperite) — o ceramică de calitate excepțională, cu formele cele mai variate și îndrăznețe, N. Iorga spunea: „O a doua epocă merge pînă la 1600: în cuprinsul ei, pe lîngă mici statui dibaci lucrate, se găsește această comoară de frumusețe lineară a vaselor de care a fost vorba mai sus, în care ornamentul în felurite culori ireale e liber de preocupațiile vechii linii simple și severe; apare rozeta, steaua în grupe, frunza stilizată, floarea fantastică; se adaogă și vase de argint cu aceeași împodobire".[1]

După cum am arătat cînd am vorbit de revoluția neolitică, ceramica devine principala manifestare a forței creatoare a omului, este marea descoperire a neoliticului. Importanța ei constă mai ales în aceea că aduce pe primul plan o nouă demiurgie: omul descoperă cu uimire că el poate să producă o lume variată de forme prin forța sensibilității și inteligenței sale. Și astfel, ceramica atinge, de timpuriu, o mare măiestrie. Sub palatul de la Cnossos s-a descoperit un strat aparținînd unei însemnate civilizații neolitice, cu o ceramică lineară care s-a dezvoltat înaintea ceramicii

[1] N. Iorga, op. cit., p. 314.

Scanned with OKEN Scanner

policrome. Cea mai veche ceramică ornamentală cretană era ornamentația incizată cu semicercuri concentrice dispuse în fișii.

„Atelierele ceramice de la Cnossos și Phaistos scot la această dată (la începutul minoicului III, 1750—1700) o producție de calitate excepțională, cunoscută sub numele de ceramica de la Kamares. Este vorba de ultima expresie, de faza perfecțiunii atinsă în evoluția ei firească de olărie specifică minoicului antic III...".[1]

Ar fi o greșeală să situăm ceramica cretană printre artele minore. Din perioada primelor palate progresele tehnicii permit olarului fabricarea de cești de perete atît de fine încît au putut fi comparate cu cochilia oului. Paleta pictorului se îmbogățește cu culori noi. Pe fondul negru al vasului, albul se unește cu roșul, apoi roșul și galbenul, provocînd un bogat efect policromic. A doua epocă a palatelor înseamnă întoarcere la monocromie, decorul vasului permite toate improvizațiile, artistul cretan nu caută atît fidelitatea, cît efectul decorativ. Subliniez această idee, deoarece arta decorativă nu este în spațiul culturii cretane, ca în alte culturi, o artă minoră, ci este o artă de stilizare ornamentală — tendință pe care n-o înlătură nici curentul naturalist ce apare în secolul al XVI-lea; ea a ajuns, dimpotrivă, la o deplină înflorire în așa numitul „stil al Palatului", iar în răsărit, a existat chiar o ceramică de stil flamboiant, cu o mare libertate de expresie, ca niște mici capodopere de rafinament.

O realizare monumentală a geniului cretan — nu atît prin dimensiuni în spațiu, cît prin stil, prin calitate, o constituie *arhitectura*. Primele palate se află sub fundațiile celor secunde și cu greu pot fi reconstituite. La Megassa, Phaistos, Cnossos s-au descoperit resturile unor locuințe colective. Este arhitectura perioadei prepalatine, caracteristică culturilor neolitice și folosind piatra ca material de construcție. Ea se caracterizează totuși prin *compoziție ordonată*, printr-un finisaj mai îngrijit, prin apariția locuințelor individuale. Sub intrarea de sud a palatului din Cnossos, A. Evans a găsit urmele unui edificiu de plan circular, prototipul construcțiilor de tip circular (Tholos) de mari dimensiuni, precum și morminte de tip Tholos.

Către anii 1900, trei edificii se disting de toate construcțiile anterioare prin amploare și complexitate — *Cnossos*, *Mallia* și

[1] Emil Condurache, loc. cit., p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

Phaistos, în Messara. Istoria Cretei se polarizează de aici înaine în jurul acestor cetăți, deși este probabil că s-a constituit, între 1500—1400, o putere centralizată care i-a subordonat pe șefii locali unui rege, unei autorități politice, economice și chiar religioase.

Palatul de la Mallia (la 22 km de Cnossos spre răsărit, într-o zonă fertilă a coastei), prin simplitate și austeritate este poate cel mai fidel schemei originale, în ciuda remanierilor ulterioare; acest palat îmbina funcții distincte — *privat regale* și *publice*, era organizat în jurul unei curți centrale care păstrează în mijloc resturile unui altar. Este un palat asemănător cu cel de la Cnossos, prin modul de grupare a încăperilor, dar are un caracter mai rustic.

Arhitectura minoică tinde să concilieze *monumentalitatea* și *fantezia*. Fațada de vest a palatului, ordonarea porticelor ce mărginesc curtea centrală sînt creații maiestuoase, dar fără aliniamente rigide și simetrie rece, înlocuite prin elemente labirintice — coridoare strîmte, scări pliante, intrări indirecte.

Palatul cretan nu este separat de orașul înconjurător printr-o incintă fortificată; el cuprinde grupe de săli sau „aripi" organizate în jurul unei curți centrale rectangulare, orientată totdeauna nord-sud care dacă nu reprezintă *centrul geometric* al palatului sau a unei părți a lui, este, în orice caz, centrul său vital, prin care se realizează căile de acces spre diferite etaje. Curtea a jucat deci un rol important în viața palatului; aici se desfășurau ceremoniile, marile spectacole, jocurile de tauromahie. Împrejurul curții se articulează camerele de locuit și de recepție, magazinele, sălile de cult și atelierele. Primele au suferit modificările cele mai sensibile, odată cu construcția palatelor secunde, din a doua generație. La Cnossos, cartierul domestic ocupă toată partea de sud-est a palatului, pe o pantă descendentă, ceea ce facilitează etajarea construcțiilor și deschiderea spre peisaj. În fiecare palat, această aripă cuprinde săli mari, pardosite cu dale, comunicînd prin multiple goluri de ușă cu luminatoare interioare și grădini. Aceste săli răspundeau unei duble exigențe: să evite lumina prea puternică și căldura sufocantă a climatului mediteranean.

Un loc foarte important îl ocupă de asemeni cartierul magazinelor, avînd totodată săli cu destinație culturală, sanctuare, ateliere unde se lucrau obiecte de metal, piatră sau fildeș, necesare vieții de palat.

Scanned with OKEN Scanner

„Curţile, terasele, porticele, incluse în compoziţia arhitecturală cereau o alternanţă de spaţii deschise şi închise, de umbră şi lumină, dînd o impresie de mobilitate accentuată de existenţa nivelărilor. Dispoziţiei libere în plan a componentelor funcţionale îi corespundea aceeaşi mobilitate a aspectului exterior, a faţadelor şi siluetei...

Un produs specific şi original al funcţiei rezidenţiale este *megaronul polythyron*, compus din două încăperi comunicante una dintre ele avînd una sau două laturi deschise prin coloane către un spaţiu în aer liber. Porticele deschise care premerg peristilurilor greceşti, filtrau lumina şi menţineau mişcarea aerului, necesară în condiţiile anotimpului cald".[1]

O componentă originală a palatelor o constituie *teatrul în aer liber*, prevăzut cu o tribună regală şi locuri destinate demnitarilor.

Aripa rezidenţială cuprinde un *megaron* cu două laturi deschise, prevăzut cu un tron de lemn şi o decoraţie pictată. O scară monumentală leagă curtea cu *megaron*-ul dînd o impresie de continuitate spaţială specifică. Iar apartamentul reginei din *megaron* produce o impresie puternică, de delectare, exultare, uimire, printr-o *frescă murală* care-i înfăţişează pe prinţi înotînd.

Iată cîteva elemente spectaculare, de construcţie: căile de acces dau în acelaşi „coridor al procesiunilor", o scară monumentală, flancată de coloane care făcea legătura cu sălile festive, de la etaj; faţada corpului de vest, orientată către curtea interioară, străpunsă de portice şi galerii, de dimensiuni diferite, una fiind cea a sălii tronului. Toate acestea dovedesc cunoştinţe bogate, o măiestrie excepţională, un înalt grad de amenajare a habitatului de civilizaţie urbană.

Pavilionul de recepţie este o încăpere mare de primire a oaspeţilor ce oferea şi posibilitatea unei băi calde, în căzi de teracotă, ingenioase instalaţii de încălzire a apei, strînsă în rezervoare mari, căptuşite cu plăci de alabastru, ornamente. Sînt depăşite ca nivel de urbanism, rafinament artistic, palatele faraonilor şi ale regilor orientali, sînt prefigurări ale civilizaţiei romane.

Palatul din Cnossos rămîne cel mai mare şi mai impresionant, atingînd un mare rafinament în epoca de maximă înflorire. Wolf

[1] Gheorghe Curinschi Vorona, op. cit., pp. 34–35.

Scanned with OKEN Scanner

Schneider apreciază Cnossos-ul ca cel mai vechi oraş al Europei, iar palatul „una dintre cele mai stranii şi, totodată, remarcabile construcţii pe care le cunoaşte istoria“ [1], iar Alpatov scrie, la rîndul său: „Este imposibil să descrii varietatea priveliştilor care se ofereau ochilor la fiecare pas în palatul din Cnossos, largile perspective, alternanţa formelor, bogăţia nuanţelor, jocul de lumină şi umbră“. [2]

Curtea interioară era de 55 m lungime, iar palatul coboară pitoresc în pantă de 4 etaje şi cuprindea 400 săli, odăi, cămări, coridoare, trepte, luminatoare, săli de baie, instalaţii sanitare, crematorii pentru gunoaie — cum chiar şi azi, la patru mii de ani, puţine popoare au.

Spengler spunea de asemenea că palatele cretane sînt înzestrate cu un lux tipic metropolitan, propriu Romei imperiale. „În Creta au fost dezgropate oraşe şi vile care vădesc necesităţile unei înalte civilizaţii, precum şi o artă a construcţiei izvorîtă dintr-o îndelungată experienţă; acesteia îi erau familiare o seamă de cerinţe rafinate privind forma mobilierului şi împodobirea pereţilor, canalizarea, alcătuirea casei scărilor şi altele asemănătoare“. [3] Încăperile erau luxoase, dar de dimensiuni modeste, poate pentru că cretanii îşi petreceau timpul mai mult în uriaşa curte interioară.

Să mai amintim şi *Palatul din Phaistos*, care a trecut, ca şi cel din Cnossos prin trei faze de construcţie (protopalatul, palatul de tip minoic, clasic şi palatul tîrziu); frescele lipsesc aproape cu desăvîrşire, accentul se pune aici pe alte elemente: spaţii libere în interiorul ansamblului arhitectonic, punerea în valoare a peisajului, un grad mai mare de *organizare funcţională*.

Perioada *postpalatină* (1400—1100) a fost marcată la început de un puternic cutremur a cărui amintire poate fi asociată cu *legenda Atlantidei*. Aceasta coincide, după unele opinii, cu invazia şi dominaţia miceniană.

---

[1] Wolf Schneider, *Omniprezentul Babilon*, Editura Politică, 1968, pp. 132—133.

[2] Mihail Alpatov, *Istoria artei*, Editura Meridiane, 1966, p. 108.

[3] Oswald Spengler, *Le Déclin de L'Occident*, vol. I, N.R.F., Gallimard, 1933.

E. Arta cretană și eternul feminin

Cea mai strălucită expresie artistică a spiritualității cretane o constituie fără îndoială *picturile murale, frescele* — artă în care putem sesiza mai bine o dublă valență a spiritului cretan: *fantezia* și *spiritul de observație*.

Chiar dacă arta cretană nu se reduce la cea a palatelor, în jurul acestora se concentrează totuși esențialul operelor de calitate. Detalii pitorești, o serie întreagă de elemente ale vieții cotidiene, ale ceremoniilor sînt înfățișate cu mare rafinament. Alegerea culorilor este mai degrabă fantezistă decît realistă; mai realistă este reprezentarea lumii animale și vegetale.

Perioada „celor mai frumoase picturi cretane" aparține așa numitului „minoic recent", „pline de sensibilitate și de viață, însuflețite de un puternic simț al naturii", ca în faimoasele fresce ale *procesiunii de Cnossos*, celebra „*Pariziana*" — fără îndoială zeiță, cu nasul ridicat și gura vioaie, îndărătnică, întocmai ca a unei cretane, scenele de acrobație cu tauri, scena cu prințul, pasărea albastră, dansatoarea, din care nu s-a mai păstrat decît un fragment, fresca pisicii pîndind o pasăre de la Hagia Triada etc.[1]

Elementul cel mai interesant, care ne emoționează și astăzi din fresca cretană și din reverberațiile artei cretane în alte insule sau pe continent, este modul în care a fost redată femeia. Femeia este aici obiect de idealizare, frumusețea cretană este prin excelență o frumusețe feminină: a fost înfățișată în aceste fresce moda femeilor cretane la curte — de pildă corsajul brodat sau lucrat în diferite culori, mîneci scurte, tivite cu motive ornamentale, lăsînd sînii descoperiți, foarte strîns pe talie, fustă largă în formă de clopot, cu podoabe frumoase și mari, giuvaeruri, coliere de perle, pandantive. Pictorii necunoscuți nouă surprind minunat chipuri de femei ca niște ființe pline de temperament, vioaie, libere, pline de firesc, în atitudini vesele, fermecătoare. Este prima apariție în artă a eternului feminin, înțeles în condițiile sale constitutive.

Resturi foarte importante de picturi murale au putut fi descoperite în micul palat de la Hagia Triada. Mari progrese se înregistrează în tehnica frescei, către anii 1600, datorită încorporării unor elemente și motive orientale. Dar strălucirea artei cretane

---

[1] *Cf.* Emil Condurache, loc. cit.

Scanned with OKEN Scanner

este accentuată nu numai prin preluarea unor motive orientale, ci și pentru că, în perioada respectivă, Egiptul — care ajunsese la o mare dezvoltare în artele plastice — se afla într-o stare crepusculară de decadență spirituală.

Pictura cretană era desigur limitată tehnic de anumite insuficiențe care nu sînt proprii numai ei, de pildă absența perspectivei, o paletă coloristică redusă, o concepție naivă, centripetă a spațiului etc. Dar toate acestea nu împietează cu nimic asupra frumuseții ei, asupra capacității ei de a reda frumusețea corpului omenesc, îndeosebi a celui feminin. Dacă am compara de pildă, o frescă din Cnossos, un profil de fată, cu un portret teban din aceeași epocă vom constata atitudinea hieratică — hieratismul care ne împiedică parcă să pătrundem în sufletul personajului din arta egipteană, contrastînd cu expresia vioaie și cochetă din arta cretană. Paul Faure spunea: „Această artă, în ciuda aparențelor, nu este gratuită. Ea urmărește să fixeze pentru veșnicie ofranda, alaiul, înflorirea și rodnicia... căutînd astfel tinerețea veșnică, primăvara veșnică, arta se încarcă de zîmbete. Nu-i de mirare așadar că li s-a atribuit pictorilor cretani atîta fantezie și atîta îndrăznеală. Nu-i de mirare nici că posteritatea, interesată mai mult de umanism și de știință, nu a mai păsit pe urmele lor și că unii moderni... au reproșat figurilor minoice lipsa de precizie din compoziții, agitația dezordonată, indiferența față de adevărul anatomic, ignorarea volumului și a densității, disprețul față de culorile reale".[1]

Sînt reproșuri care echivalează cu un elogiu. Este lumea fericită a unui paradis întrezărit, o lume care a prețuit și admirat jocul, tinerețea și grația feminină.

Este oare arta cretană, pur și simplu o artă a luxului? Nu cred. Este însă arta unei lumi de oarecare echilibru interior, fără melancolii și anxietăți, arta unor oameni care știu să zîmbească, să surîdă, să se bucure de primăvara veșnică a vieții, o lume alcătuită, în majoritate din țărani și meșteșugari, din demiurgi. Să luăm de pildă *Vasul secerătorilor* de la Hagia Triada, palatul în care s-au descoperit cîteva din cele mai de seamă capodopere ale picturii cretane; fresca reproduce jocuri, întreceri, elemente de viață reală, gesturi și atitudini de muncă. Sau *Pariziana* de la Cnossos pe care am mai amintit-o — „atît de elegantă în costumul

[1] Paul Faure, op. cit., p. 452.

ei de gală, privește cu ochiul bine deschis lumea preoților care-o înconjoară. Cu vîrful nasului ei în vînt, — ea respiră mireasma paharelor ce-i sînt întinse. Arta prin excelență a minoenilor era arta de a trăi". [1]

O artă a zîmbetului, a surîsului, nu ar fi putut înflori în lumea babiloniană, a violenței și a brutalității, și nici chiar în cea egipteană, atît de sacralizată și subordonată imperativelor estetice și etice ale morții, ale lui Thanatos.

Este o artă de mare candoare pentru unii, o artă decadentă pentru alții. Dar în ce constă această decandență? Uneori o asemenea apreciere se face numai pentru că acea artă nu mai corespunde unor canoane estetice anterioare. În cazul artei cretane a acestei epoci se are în vedere reprezentarea unor femei cu sînii dezgoliți, cu buzele înroșite, cu ochii înnegriți. Dar aceasta nu poate fi o dovadă de decadență, de sleire a forțelor creatoare. Ar trebui să socotim atunci întreaga artă a nudului ca o artă decadentă. Ea exprimă rafinamentul de ținută și comportament al femeii cretane; este deci o artă care se caracterizează prin vivacitate, optimism, gustul pentru frumusețe și nu prin decadență. Arta avea fără îndoială o mare însemnătate pentru viața religioasă (de exemplu ceremoniile solemne,) dar și pentru conștiința laică. Ea celebra bucuria și frumusețea vieții de toate zilele, înainte de toate frumusețea și farmecul femeii.

F. Un imn al bucuriei și frumuseții

Varietatea formelor de manifestare a artei cretane nu i-au anulat unitatea de stil. Artiștii egipteni căutau expresia autentică a vieții în forme stabile, imuabile. Predilecția artiștilor cretani merge, dimpotrivă, către tot ce e nestatornic, trecător și schimbător în viață". [2] De aceea, preferau reflexele de lumină, formelor precis conturate, liniile curbe, sinuoase, celor drepte, erau înclinați spre podoabe rafinate, spre eleganță. Dar nu e vorba doar de lucruri trecătoare, ci de mișcare, mobilitate, de un alt concept al frumosului, care nu-și va găsi corespondența decît în arta elenistică.

[1] Paul Faure, op. cit., p. 484.
[2] M. Alpatov, *Istoria artei*, I, Editura Meridiane, 1966, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

„În ciuda diferențelor născute de tehnicile folosite și de modă, toate aceste reprezentări plastice vădesc caractere relativ constante... dimensiunea mică, în locul celei mari, schiță rapidă și nervoasă în locul detaliului, sprinteneala și grația în locul forței masive, curba în locul liniei drepte, imediatul sau instantaneul în locul imobilității, compozițiile însuflețite în locul personajelor izolate. Ca în toate epocile clasice, intervine un echilibru între respectarea unei calități și viziunea ideală". [1]

Monumentele bine păstrate ale culturii cretane ne înfățișează această artă mai apropiată sufletului nostru, mai familiară decît multe forme de manifestare artistică mai tîrzii. Lipsa izvoarelor scrise a dat naștere la diferite interpretări; a fost comparată de exemplu arta cretană cu arta rococo, sau, mai aproape de adevăr, cu arta elenistică; a fost socotită și ca precursoare a artei clasice grecești. Este însă mai presus de orice îndoială faptul că e vorba de o artă profund originală și nu e de mirare dacă unele elemente caracteristice ale acestei arte se regăsesc peste secole și milenii, iar altele pot fi comparate cu alte epoci de artă și cultură. Este un fapt cît se poate de firesc care nu face decît să sublinieze încă o dată bogăția expresivă, tematică și coloristică a acestei arte: o artă a formelor în mișcare, a formelor dinamice.

Un factor esențial al artei cretane îl constituie alegerea (situarea) omului ca nucleu central al imaginii. Fr. Matz presupune că substratul unei asemenea viziuni antropocentrice reprezintă dovada unui *Weltanschauung* raportat la om. Această tendință umanistă face ca delimitarea dintre sacru și profan să fie anevoioasă și nu totdeauna posibilă. Robert Scanton vorbea despre un anumit expresionism al artei egiptene cretane.

Cultura cretană nu este doar prima civilizație urbană a Europei, dar și prima cultură cu puternice *filoane umaniste*, prezente îndeosebi în sfera artei care, sfidînd canoanele, cultivă frumusețea și delicatețea corpului omenesc, fie că e vorba de scene pictate — în tehnica evoluată a frescei sau de arta decorativă.

„Avem deci a face — scrie Fr. Matz — în cazul de față cu aceeași concepție naivă — «centripetă» — a spațiului pe care am constatat-o studiind mai înainte arhitectura palatelor. Dar în același timp se mai arată aici și adevăratul substrat al imaginilor minoice: o imagine a lumii, a cărei viziune de ansamblu

[1] Paul Faure, op. cit., p. 464.

Scanned with OKEN Scanner

se realizează printr-o directă raportare la om. În civilizaţiile mai vechi, viziunea asupra lumii se baza pe ideea unei ordini supratemporale, independentă de un centru uman — dacă nu chiar opusă acestuia prin ordonarea stereometrică a formelor. Ştiind de cîte etape a fost nevoie ca să se poată ajunge, în clasicismul grec, la o formulă capabilă să se susţină prin mijloace proprii nu ne putem stăvili admiraţia în faţa unei atari încercări de a concepe întregul".[1]

Este deci o artă deschisă unor influenţe orientale pe care le asimilează însă într-un chip aparte, din perspectiva unei noi umanităţi şi a unei noi concepţii despre univers, despre spaţiu, despre om. Este, mai ales, o prefigurare a clasicismului grec, dar formula cretană rămîne o încercare de a concepe întregul fără a se putea încă susţine prin mijloace proprii. Chiar dacă a urmat o perioadă de oarecare eclectism al formelor primitive şi al celor evoluate, *crezul artistic* al acestei culturi rămîne cel al încrederii în viaţă, în frumuseţea simplă, profană, spontană a formelor în mişcare, în libertate, Dinamismul rezumă esenţa artei cretane şi o deosebeşte de imobilitatea lumii orientale, cu ataşamentul ei pentru tipurile de organizare economică şi socială; o civilizaţie în mişcare ce se caută, se reînnoieşte continuu, rămînînd veşnic tînără, o civilizaţie urbană, civilizaţie de artişti.

Din acelaşi univers artistic fac parte şi frescele din Terra (Santorin) care au fost descoperite nu foarte de mult şi cărora *Muzeul de arheologie* din Atena le-a consacrat o sală specială. Cine a avut fericirea să vadă, să contemple înfiorat aceste fresce, rămîne uimit de faptul că 1500 de ani î.e.n., sub influenţa incontestabilă a culturii cretane, a fost posibilă o artă de atîta rafinament, de o asemenea perfecţiune a desenului şi de un asemenea simţ coloristic. Totul vădeşte o bună conservare, datorită protejării de către lava vulcanului, iar restaurarea este de-a dreptul impresionantă. Este o artă bogată, seducătoare, vădind şi un nivel de dezvoltare economică, socială, culturală ce rivaliza cu a celor mai dezvoltate centre minoice. Iată fresca intitulată *Primăvara*, caracterizată prin armonie cromatică, eleganţa liniilor şi formelor (eleganţa este dealtfel una din trăsăturile mai generale ale artei minoice. Este ca un imn închinat naturii, un imn al bucuriei de viaţă şi al speranţei. Totul vădeşte sensibilitate, tandreţe, graţie, subordonate cunoaşterii şi iubirii pentru viaţă;

[1] Fr. Matz, op. cit., p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

ca în scena admirabilă cu doi copii, surprinși într-un joc de pugilism; ei boxează cu o seriozitate încîntătoare.

Sau *Pescarul* (de fapt erau doi pescari, dar numai unul s-a păstrat) — una dintre cele mai bine conservate fresce, este ceva mai mare de un metru — fapt unic în arta minoică; o frescă cu antilope, fragment dintr-o compoziție mai mare, dovedind un înalt nivel artistic, o bună cunoaștere a obiectului; *Casa Doamnelor* — un grup de trei femei, excelent exemplu de îmbrăcăminte minoică, elegantă și complicată în același timp; *Expediția navală* (descoperirea cea mai recentă), într-un stil miniaturist (s-au conservat 6 m) cu numeroase scene, personagii.

G. Daedal și metafora labirintului

Între marile simboluri ale artei constructive și ale artei de a trăi, unul din motivele cele mai rezistente, derivat dintr-un mit străvechi, este, desigur, motivul labirintic. Este o temă spirituală ce se situează și în artă și în viață, la antipodul a ceea ce ar reprezenta *ordinea simetrică* a lucrurilor, linia dreaptă, drumul previzibil fără surprize, fără răscruci înșelătoare. Mitul labirintului are corespondențe chiar și în natură[1], dar el este, prin excelență, un *mit cultural* în sensul că îi corespund fapte exemplare din multe culturi ale lumii. El a pătruns însă în conștiința culturală a lumii europene aproape exclusiv prin intermediul culturii cretane unde el este legat de două embleme — a *Taurului*, a *securii duble* și de legenda lui Minos și a Minotaurului. Cea dintîi se afla chiar la intrarea în palatul din Cnossos, iar cealaltă pe coridoarele și pereții sălilor regale.

De la intrarea în palat, „se coboară în regatul tainei, al deznădejdii, al primenirii și regăsirii de sine și al libertății", iar cealaltă emblemă sacră numită „labrys", securea dublă, armă și simbol al puterii...

Care sînt principalii eroi ai acestui mit? Minos, Tezeu, Minotaurul, Daedal, Ariadna. Celui dintîi i-am consacrat deja un ca-

[1] În *Prefața* la ediția română a cărții sale, Paolo Santarcangeli scria: „... Delta Dunării, peisaj de ape omniprezente, care prin miile lor de ocoluri, cotituri, cărări și răspîntii constituie un minunat exemplu de ceea de am numit labirint natural sau neintenționat...". (*Cartea labirinturilor*, vol. I, Editura Meridiane, 1974, p. 12).

Scanned with OKEN Scanner

pitol întrucît de numele său este legată întreaga cultură cretană sau minoică. Despre Tezeu se spune că a avut, ca și Heracle, un tată pămîntesc, pe Egeu, regele Atenei și unul ceresc — Poseidon. I se atribuie și lui lupte victorioase împotriva unor monștri și tîlhari. Una din aceste aventuri periculoase a fost aceea împotriva înfricoșătorului *Taur din Maraton* care pustia ținutul și răspîndea groază în jur. Dar cea mai de seamă faptă civilizatoare a sa a fost expediția în Creta spre a-l ucide pe Minotaur și a-și salva astfel patria — Atena care, învinsă de Creta, trebuia să plătească periodic un înfiorător tribut de sînge — tineri atenieni care să servească drept hrană Minotaurului. A fost ajutat în această ispravă de zeița iubirii prin Ariadna care s-a îndrăgostit de el. Tezeu, ca și Ariadna, era erou solar, în timp ce Minotaurul simboliza „forțele chtoniene care pun la cale o ultimă revoltă împotriva omului orînduitor, supus al zeilor, dar totodată și ucenic al lui Prometeu și al primilor legiuitori...".[1]

Firul Ariadnei — tratată cu atîta ingratitudine de Tezeu, părăsită pe insula Naxos, dar înălțată în cele din urmă printre constelații — simbolizează încercarea omului de a introduce oarecare ordine în labirint, sau chiar de a trece cu succes proba labirintului, de a stabili o relație între linia dreaptă și cea meandrică, imitînd sinuozitățile labirintului.

Labirintul cretan este operă a legendarului Daedal, simbolul cel mai straniu pe care l-a lăsat lumii cultura cretană. În *Metamorfoze* de Ovidiu putem citi că sporise ura cretanilor împotriva lui Minos și a curții sale din cauza rătăcirii monstruoase a lui Pasifae: „... un monstru cu două chipuri arăta tuturor groaznica rătăcire a mamei. Minos se hotărăște să înlăture din casa sa această rușine și s-o închidă într-o clădire întunecoasă cu mai multe încăperi. Daedal, cel mai vestit prin geniul său în arta arhitecturii, începe lucrul, amestecă semnele care arată drumul și face să se rătăcească cel care intră aici, inducîndu-i în eroare ochii prin tot felul de cărări întortocheate... Abia s-a putut întoarce el însuși la ieșire, atît de mare era înșelăciunea clădirii".[2] În această clădire a fost închis Minotaurul. Urmează episodul binecunoscut, evocat mai sus, cu Tezeu și Ariadna.

[1] Paolo Santarcangeli, op. cit., p. 17.
[2] Ovidiu, *Metamorfoze*, VIII, p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

În vremea aceea, Daedal, nemaiputînd îndura exilul, a fost cuprins de dorul meleagurilor unde se născuse, dar marea îl ţinea prizonier. „Poate Minos să-mi închidă pămîntul şi marea, zise el, dar desigur că cerul îmi stă deschis; pe aici voi pleca. Minos poate stăpîni totul, dar nu poate stăpîni văzduhul. Astfel a zis şi îndreptîndu-şi gîndurile spre o artă necunoscută, a încercat să smulgă naturii legi noi".[1] Şi-a construit aripi, care să le imite pe ale păsărilor, din pene prinse cu ceară. Ovidiu ne înfăţişează mai departe durerea sa pentru pierderea lui Icar — un alt strălucit simbol al măreţiei omului, al năzuinţei sale de a cuceri noi teritorii ale necunoscutului, de a se avînta spre tăriile înaltului, care s-a născut în acest binecuvîntat spaţiu de cultură.

Dar cine a fost marele meşter-arhitect care a făurit Labirintul? Daedal era fiul lui Eupalamos din viţa regească a lui Erechteu, deci înrudit cu regele Egeu, şi era socotit cel mai mare pictor, sculptor şi arhitect al Atenei în zorii începuturilor sale legendare. Paolo Santarcangeli îi atribuie ca invenţii: securea cu două tăişuri (*labrys*), sula de cizmărie, echerul, nivela cu bulă de aer, burghiul, vela de corabie, iar Menelaos Ludemis consideră că invenţia care i-a sporit faima a fost *Dedalionul* — un aparat demonic, străbunul cinematografului: un rulou cu diferite figuri desenate, care prin învîrtire dădeau impresia de mişcare, de viaţă. Despre el se spunea de asemenea că a fost primul în lume care a dat statuilor înfăţişare omenească, care a dat şi zeilor înfăţişare omenească. Faima sa a stîrnit mînia strălucitului Minos care avea aur, armată, o flotă uriaşă, dar îi lipsea *ceva* care, pentru unii nu era *nimic*, dar pentru alţii era *totul — arta*. De aceea l-a invitat la el trimiţîndu-i vorbă că-l va polei cu aur în schimbul artei, al frumuseţii. Dar arta, frumuseţea nu se vinde, i-a replicat Dedal, se dăruieşte.

De numele lui Daedal este legată dubla natură a tehnicii, deoarece el însuşi, ca erou civilizator, avea o natură duală. Fr. Bacon preocupat de demitizarea antichităţii spunea: „Anticii au voit să redea prin persoana lui Daedal, om foarte născocitor, însă a cărui amintire trebuie să inspire scîrbă, ştiinţa, inteligenţa şi dibăcia meşteşugarilor, dar folosită în scopuri criminale. El născoci şi înfăptui un mare număr de lucrări memorabile, fie în cinstea zeilor, fie pentru împodobirea oraşelor şi a locurilor

[1] Idem, p. 230.

publice".[1] Bacon îi atribuie chiar și marea rătăcire a lui Pasifae; el a încercat apoi să repare răul cu rău, executînd faimosul labirint. Desigur, marele gînditor al Renașterii engleze l-a nedreptățit pe legendarul Daedal, dar el a sesizat cu pătrundere foloasele și neajunsurile artelor mecanice. Viața oamenilor le datorează aproape totul, din comorile lor scoatem tot sau aproape tot spre a satisface nevoile noastre — autentice sau false. Același izvor au însă și instrumentele viciului sau chiar ale morții; ele sînt săbii cu două tăișuri. „Labirintul simbolizează foarte iscusit natura mecanicii luată în general"[2], complicațiile pe care le aduce aceasta în viața oamenilor.

Există în povestea vieții lui Daedal, chiar în varianta ce glorifică geniul său pozitiv, fapte ce-l acuză și confirmă atitudinea critică a lui Bacon. De pildă episodul cu nepotul său Talos pe care sora sa i l-a încredințat spre a-l învăța meșteșugurile sale și care a ajuns să-și întreacă învățătorul. Din invidie, acesta l-a ucis, iar atunci cînd nelegiuirea a fost descoperită, el a fugit în Creta, la Minos, unde a făurit minunate opere de artă. În apărarea lui Daedal, s-a mai spus că Talos ar fi reprezentat *perfecțiunea tehnică* fără participare afectivă, fără emoție lăuntrică, dar labirintul însuși întruchipează perfecțiunea tehnică neumană sau antiumană — așa cum o dovedește adăpostirea unui monstru și sacrificarea a zeci și zeci de vieți omenești tinere.

Simbolul labirintului a avut și unele temeiuri reale în planurile palatelor cretane — uimitor de complicate, încărcate cu nesfîrșite coridoare și încăperi; nici o sală, nici o încăpere nu seamănă cu alta, iar în structura lor o însemnătate deosebită revenea coloanelor pentru *organizarea spațiului interior*, contribuind la impresia labirintică, întărită de lipsa de omogeneitate, absența unor preocupări de simetrie, îmbinarea ciudată, stranie între artă și natură, maturitatea și primitivismul concepției artistice, libertate și constrîngere, caracter evoluat și arhaic. Dealtfel, grecii vechi numeau *labyrinthos* însuși palatul din Cnossos aflat în ruină.

Paolo Santarcangeli analizează ceea ce consideră a fi prefigurări sau analogii ale labirintului cretan în mitologiile orientale

---

[1] Fr. Bacon, *Despre înțelepciunea anticilor*, traducere din limba latină, studiu introductiv, note introductive și note de Alexandru Popescu, Editura științifică și enciclopedică, 1976, p. 95.

[2] Fr. Bacon, op. cit., p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

și mai ales unele probleme istorice, culturale și lingvistice cum ar fi: derivarea numelui de labirint de la grecescul *labrys* — securea rituală cu două tăișuri (etimologie pe care unii arheologi n-o acceptă, propunînd altele); identificările sau confuziile ce s-au făcut în această privință între Creta și Troia; locul orașului sfînt Ierusalim în legătură cu simbologia labirintului; forme și tipuri de labirint; apariția labirintului în Egipt, mai întîi în desenul numit „semnul palatului" și culminînd cu *Templul lui Amenhotep al III-lea* — faraonul constructor al labirintului de la Hawara, despre care Herodot vorbește cu multă admirație. Relatări despre acest monument sînt relativ numeroase, dar ceea ce ne interesează aici este că în acea epocă — 2000—1800 — existau legături culturale intense între Egipt și Creta. De aici ipoteza că edificarea labirintului cretan a fost influențată de planurile mormintelor faraonice în general, de labirintul din Hawara în special.

Revenind la modul de construcție a palatului cretan, care îmbină, cum am remarcat mai sus, elemente atît de contradictorii, trebuie adăugat că, în afară de unghiul drept, cu valoare de normă, capabil să confere monumentalitate și oarecare unitate maselor arhitectonice, un factor esențial de *unitate*, a unor elemente atît de *contradictorii* — și temei al monumentalității — era *situarea* și *funcția constructivă* a curții ca loc de *meditație*, de recreare. Despre palatul cretan, Fr. Matz scria: „Asocierea forței și mișcării cu iraționalul amănuntelor componente, îi conferă caracterul plin de vrajă al unei lumi de vis, al unei lumi de basm și ne permite să intuim în spatele ei prezența unor oameni cu un spirit remarcabil, iar spiritul lor n-are nimic comun cu structura raționalistă, preluată de noi de la greci, după cum nu găsește un teren comun în universul mitic al Orientului și al Egiptului, de care este mai departe chiar decît spiritul grec."[1]

Labirintul este într-adevăr încărcat de simboluri și învăluit în legendă. Tocmai această simbolică a labirintului ne interesează mai mult decît eventuala sa realitate istorică sau ca monument de artă. Spuneam la începutul acestui capitol că labirintul sugerează și o artă a vieții, nu doar o artă a facerii. În acest sens, Paolo Santarcangeli — după ce menționează prezența motivului labirintic în arta creștină și reținînd una din sugestiile acesteia, scria că în mitul păgîn, „hybrisul, încrucișarea bestiei cu omul sub semnul destinului, este partea animală pe care eroul,

[1] Fr. Matz, op. cit., pp. 89—90.

Scanned with OKEN Scanner

inițiatul, trebuie să o ucidă în sine pentru a putea aspira la perfecțiune. Nu se poate însă reduce semnificația imaginii labirintice în arta religioasă doar la acest aspect (cel al purificării sufletului prin parcurgerea unui drum de caracter inițiatic pînă la posibila contopire cu divinitatea — nota mea A.T.). În genere și aproape indiferent de împrejurările în care este reprezentat, simbolul labirintic poartă cu sine, chiar abstras de contextul în care este plasat, ideea vieții umane ca un continuu pelerinaj către un centru. Găsirea, ajungerea acestui centru este sinonimă cu realizarea posibilității unei mutații, centrul fiind totdeauna un loc al transformărilor".[1]

Metafora labirintului implică și o altă metaforă, a *rătăcirii*, iar *proba labirintului* constă tocmai în a găsi o cale de revenire, de întoarcere la sine, un posibil și benefic *nostos*. Dar cum poate fi trecută această probă? Rareori viața ni se înfățișează cu claritatea și simplitatea lineară a unui bulevard perfect drept. O viață de om fără această probă, în măsura în care putem admite așa ceva, ar fi teribil de cenușie, prozaică și total neinteresantă; ea este compatibilă cu o simplă adaptare homeostatică la limita de jos a umanului sau chiar sub această limită. Omul este însă o ființă problematică și problematizantă, el umple lumea cu sens, dar și cu noi întrebări, aprinde mereu noi luceferi pe cerul existenței sale, dar trăiește nu numai în conul lor de lumină, dar și în orizontul misterului, iar uneori acesta ia forma labirintului. Aproape în fiecare din noi se află un Daedal, dar foarte puțini beneficiază de un fir al Ariadnei. Căci, să recunoaștem, oricîte vor fi fost meritele lui Tezeu, nu istețimea sau știința lui l-au ajutat să iasă din labirint după uciderea Minotaurului, ci ajutorul dinafară (pe care, în paranteză fie spus, nici nu a știut să-l răsplătească așa cum se cuvine). Și atunci, scăparea se află în cultură, în artă, știință, filosofie. Dar cultura nu înseamnă suprimarea labirintului, cum se crede uneori, ci luminarea și inteligibilizarea căilor sale întortocheate, dezlegarea unora din enigmele sale. Prin știință introducem sau sporim ordinea rațională a lumii și capacitatea de a calcula o ieșire logică, de a reduce coeficientul de hazard în alegerea căilor. Prin artă se realizează o sporire, o învigorare a tuturor acelor puteri ale spiritului care, acționînd solidar îl fac pe om capabil să-și asume labirintul ca destin al

[1] *Cuvînt înainte* la Paolo Santarcangeli, op. cit., p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

propriei sale fiinţări. Se poate ieşi din labirint prin puterea logicii, printr-o ordine culturală de tip clasic, dar şi pe aripile visului care nu sînt totdeauna din ceară ca cele ale lui Icar, fiul lui Daedal. Ba chiar s-a propus şi o variantă de cultură — *cultura labirintică*, atunci cînd platitudinile şi mimetismul copleşesc un clasicism îmbătrînit şi desuet; cultura ca labirint ţîşneşte parcă din inima acestuia, cultivă cu precădere fantasticul şi misterul, propune uneori „experienţa eşecului" şi nu se arată nefericită făcînd din complicaţie, din abis şi rătăcire materie de artă şi nu un antipod al acesteia, căci după o vorbă a lui Goethe: „Abisul cunoaşte spaime şi cutremurări pe care cerul le ignoră. Dar nu poate ajunge la cer acela care n-a traversat pămîntul şi iadul".

Labirintul ca încercare, ca probă întăritoare, este însuşi spaţiul de existenţă a misterului, cu care dialogul este totuşi posibil îndeosebi prin artă. Ştiinţa ne emancipează de labirint îndepărtîndu-ne de el, proiectîndu-ne într-o lume complementară şi contradictorie, scăldată în lumina ideilor clare şi distincte. Arta, cu deosebire arta fantastică, ne emancipează de labirint apropiindu-ne de el prin experienţa iraţionalului, prin resuscitarea puterilor abisale ale subconştientului. Adevărul ştiinţei tinde să devină lumină pură, taină dezlegată; adevărul artei este sinteză între lumină şi taină, cunoscut şi necunoscut, descifrabil şi indescifrabil.

Într-atît face parte misterul din constituţia lumii, încît nimic nu e mai iraţional decît gestul raţiunii de a sfida misterul, ceea ce ar putea spulbera dintr-o dată întreaga artă a lumii: „Căci arta faţă de rigorile ştiinţei, nu e decît un revelator labirint". [1]

Mai mult decît atît: chiar în sfera ştiinţei, mai multă ştiinţă şi mai departe văzătoare ne apropie de mister, mai puţină ştiinţă, o ştiinţă înfeudată empiricului pragmatic şi descriptiv, ne îndepărtează de labirint, mai bine zis anihilează conştiinţa labirintului, a misterului, care este atît de necesară spre a pătrunde natura ascunsă a lucrurilor, labirintul lor tainic. Este nevăzutul care se lasă presimţit în vizibil, trebuie căutat în vizibil, este sensul ascuns al lumii la care putem parveni *aprofundînd* domeniul sensibil sau părăsind vizibilul şi abandonîndu-ne simbolului care umple pentru noi întregul spaţiu al lumii vizibile — partea de lume care se află dincolo de orizontul ştiinţei şi despre care doar arta

[1] Andrei Pleşu, *Călătorie în lumea formelor*, Editura Meridiane, 1974, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

poate depune mărturie. Nu este o altă natură sau o altă realitate, ci un alt mod al omului de a fi în lume, de a se reproiecta în lume și de a aduce lumea la sine. În acest sens, spunea René Huyghe — că arta luminează secretele omului și nu ale naturii, iar Andrei Pleșu pe drept cuvînt susține că labirintul nu este un sălaș, o reședință confortabilă, ci trecere, încercare — un fel de *purgatoriu existențial* aș adăuga eu, din care se poate ieși printr-o mare și variată gamă de manifestări — suferință, teamă, durere, bucurie etc., cu condiția ca toate acestea să fie convertite în aurul autentic al culturii prin meditație și creație.

Indiferent dacă legendarul Daedal a construit sau nu labirintul la Cnossos, el există în *conștiința culturală* a umanității, înainte de toate ca un simbol al trudei, al eforturilor omului de a cuceri un ținut de lumină și omenie, ca întruchipare a unor stări primare, de obscuritate a intelectului și conștiinței morale, plină de primejdii și capcane; labirintul este ca un somn al rațiunii, cînd toate cărările se întretaie și par să ducă spre abisurile neființei. Ce altceva este istoria culturii decît efortul prometeic al omului de a ieși din labirintul atîtor rătăciri, atîtor alcătuiri primare, opresive și strivitoare și de a institui o lume a orizonturilor deschise, a civilizării forțelor arhaice, din noi sau din afara noastră? Labirintul există prin toate acele subterane ale conștiinței întregii umanități din care răzbat anevoie la suprafață fascicolele de lumină ale Adevărului, Binelui și Frumosului. Labirintul este zona crepusculară, debusolată a conștiinței noastre. Cei mai mari eroi ai omenirii au fost cei care l-au ajutat pe om să iasă din labirint, dar el nu a avut totdeauna șansa de a-și călăuzi pașii după un fir al Ariadnei sau după o inimă a lui Danko.

3. Cultura miceniană

A. „Fortăreața lui Agamemnon" — o cultură protoelenică

În *Zidul și iedera*, Mircea Maliță se întreba: cum a reușit această civilizație contemporană cu Egiptul, cu hitiții, pe o modestă ridicătură din Peloponez, între istmul Corint și golful Naupliei, să lase moștenire un *stil*, o *cultură*, o *limbă*. Se pot da, desigur, mai multe explicații: cultura miceniană reprezintă o etapă a culturii cretane sau, în orice caz, a suferit o puternică

influență a acesteia; a dispus de o organizare socială *(statele orașe)* mai consistentă, mai unitară și închegată; a fost ilustrată de personaje mitice (sau istorice) bîntuite de pasiuni devastatoare, de eroi ai unor drame îngrozitoare, inspirînd o bună parte din ciclurile tragice ale Greciei clasice.

Trebuie spus însă că, în afară de fapta criminală a lui Egist și a Clitemnestrei, despre crimele blestematului neam al atrizilor nu se știa nimic de către Homer și Hesiod. Dimpotrivă, sceptrul lui Pelops era simbolul domniei trimis de Zeus, transmis apoi lui Atreu care, la rîndul său, îl lasă moștenire lui Tieste. Hesiod vorbea despre o bogăție proverbială, cu adevărat regală, a atrizilor. Dinastia pelopizilor pare a înceta odată cu Agamemnon, deoarece Oreste a domnit în Arcadia și Sparta, dar ea a rămas celebră la început în tradiție hesiodică, prin marile comori pe care le-a acumulat și prin marea putere ce i se recunoaște.

Micene — fosta capitală a regelui Agamemnon, mai era denumită în timpul cercetărilor lui Schliemann „*Fortăreața lui Agamemnon*"; în epoca prehomerică, orașul era inclus în fortăreață. Faima sa aparținea *evului eroic*, dar și-a pierdut însemnătatea după întoarcerea heraclizilor și după ce Argos a fost ocupat de dorieni; și-a păstrat însă independența astfel încît a participat la războiul național împotriva perșilor. Herodot ne spune că 80 de micenieni au luptat și au căzut împreună cu mica ceată de spartani la Termopile, iar patru sute de micenieni și tirintieni au luat parte la bătălia de la Plateea. Cinci secole după Tucidide, Pausanias a mai putut vedea o parte din citadelă, poarta cu lei, tezaurele lui Atreu și ale fiilor săi, mormîntul lui Atreu, al Casandrei și a lui Agamemnon.

Fondatorul Micenei este considerat Perseu, fiul Danaei și a lui Zeus. Poziția sa este excelent descrisă de Homer. Zidurile sînt executate din blocuri uriașe, necioplite; ruinele sale sînt mai bine păstrate decît ale oricărui oraș din Grecia. Despre palatele sale splendide a scris Pausanias. Mai interesante decît toate clădirile erau cele ale tezaurelor, aproape de *Poarta Leilor*. Principiul arhitectonic de construcție este cel al unui zid arcuit. Unul din tezaure a fost considerat al lui Atreu — singurul întreg și cel mai important și de mare interes din Grecia, tocmai pentru că e atribuit lui Atreu — tatăl lui Agamemnon — „regele bărbaților". „Micene și Orhomenos — scrie Schliemann — sînt sin-

Scanned with OKEN Scanner

gurele orașe din Grecia care posedă asemenea tezaure și totodată singurele cărora Homer le acordă epitetul de „mare bogăție".[1]

Sub raport istoric, descoperirile lui Schliemann la Micene, Tirint și Orhomenos au fost acelea ce au propulsat cultura miceniană ca o cultură distinctă în civilizația antică, impunînd chiar conceptul de *epocă miceniană* în istoria civilizației.

„Descoperirile epocale ale lui Schliemann la Micene și apoi la Tirint și Orhomenos au introdus conceptul de epocă miceniană în istoria civilizației. Dar misterele nu sînt complet elucidate, și a rămas loc pentru noi descoperiri senzaționale".[2]

Față de rafinamentul culturii cretane, cea miceniană ar constitui un regres, dar aheii, în contact cu realizările unei culturi superioare, au știut să învețe, să se transforme și să pună bazele unei culturi originale, cu numeroase elemente de împrumut. *Natura etnică* a acestei civilizații a fost definitiv tranșată din momentul în care Michael Ventris, adolescentul precoce, pasionat al vechilor scrieri și al limbilor moarte, a reușit să descifreze scrierea liniară B ca fiind însăși greaca arhaică. Este limba triburilor aheene din poemele homerice.

Una dintre cele mai interesante descoperiri au constituit-o bogatele depozite de ceramică, iar între ele, de o importanță capitală sînt cele cu scrierea numită astăzi *liniara B*. „În raport cu celelalte scrieri ale mileniului al II-lea, î.e.n., cunoscute în această regiune (cea ieroglifică și „liniara A" caracteristice pentru civilizația cretană), „liniara B" e specifică civilizației miceniene".[3]

Potrivit uneia din ipoteze, scrierea liniară B a fost o adaptare simplificată, operată de scribi ai Palatului din Cnossos, a scrierii liniare A, în folosul marilor palate și cetăți de pe continent. Descoperirea lui Ventris la care au colaborat și alți mari savanți, a constituit una dintre cele mai uimitoare și importante fapte științifice ale epocii noastre.

Gînditorul Mircea Malița amintește cele două teorii în legătură cu raportul dintre civilizația cretană și cea miceniană. După unii, cultura cretană ar fi fost pur și simplu distrusă de războinicii micenieni, după alții a existat o interpătrundere graduală și pașnică între cele două culturi; micenienii „au jucat

[1] Heinrich Schliemann, op. cit., vol. 1, p. 217.
[2] Mircea Malița, *Zidul și iedera*, Editura Cartea românească, 1977, p. 158.
[3] Idem, p. 159.

Scanned with OKEN Scanner

pur și simplu rolul unor condotieri însărcinați cu controlul militar pe continent". Pentru aceasta au primit aur; de aceea s-a găsit atît aur la Micene. Este numai una dintre explicațiile posibile. În orice caz, aurul era adus de aiurea, în Argolida nu se găsea aur. „Caracterului pașnic și fineței cretane, ei îi opuneau spiritul lor războinic, brutal, avid de aur. Agamemnon este tot timpul acuzat în *Iliada* de lăcomie. Societatea cretană era matriarhală, iar religia fără temple, dominată de cultul fertilității, era în mîna preoteselor. Civilizația lor era miniaturală. Pe războinicii micenieni aceste gusturi nu-i satisfac. Bărbatul are preponderență, fiindcă e luptător".[1]

Vorbind despre atracția irezistibilă pe care o exercită un nivel de viață superior pentru popoarele „cu paturi mai tari și moravuri mai aspre", Ivar Lisnner crede și el că ipoteza impactului pașnic este cea mai aproape de adevăr, dar în mod curios și derutant folosește pentru seminții din nord (ahei, argieni etc.), termenul de „greci" („o impregnare a Greciei cu cultura veche cretană"); termenul, după cum se știe, a apărut mai tîrziu, se datorește romanilor, iar despre toate culturile anterioare eposului homeric, putem spune că sînt preelenice, iar cea micenianâ — protoelenică.

Descifrarea liniarei B de către Ventris și Chadwick a înlăturat vechea imagine potrivit căreia, între înflorirea culturii miceniene în secolele XIV—XIII î.e.n. și începuturile Greciei arhaice ar fi existat o profundă cezură. „În consecință, se impune să admitem că istoria și civilizația greacă nu mai încep în secolul VIII, ci în momentul cînd apar primele texte descifrabile, adică în mijlocul mileniului II, către sfîrșitul secolului XV, dacă nu încă și mai devreme. Întreaga civilizație miceniană face parte acum din elenism nu numai ca o prefață, ci ca întîiul capitol al istoriei lui care începe cu cel puțin șase sute de ani mai timpuriu decît se credea".[2]

Oricum, Micene reprezintă o nouă cultură pe care n-o putem nici rupe de cea cretană, care a influențat-o în chip cert, nici identifica cu aceasta. Iar această cultură a avut și alte centre decît Micene. În primul rînd Tirint, cu ziduri ciclopice de 8—12 m înălțime și 8—9 m grosime, care „au fost considerate ca

---

[1] Mircea Malița, op. cit., p. 160.

[2] François Chamoux, *Civilizația greacă*, vol. I, Editura Meridiane, 1985, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

o minune a artei construcţiilor" şi pe care Pausanias le punea pe acelaşi plan cu piramidele. Homer însuşi îl numea „Tirintul înconjurat de ziduri"; din aceeaşi salbă de oraşe miceniene din Argolida făceau parte Epidaur şi Argos — acesta din urmă cu *Heraionul*, vestitul templu al Herei, păstrat pînă în secolul XV şi cu o mare dragoste pentru artele frumoase. Cînd l-a cunoscut Pausanias, avea treizeci de temple măreţe, un stadion, gimnaziu şi alte monumente superbe.

Sînt cunoscute frescele de la Tirint — o *procesiune de femei*, *scene de vînătoare*, de mistreţi şi de cerbi, în care însă legătura nemijlocită cu natura este părăsită în favoarea unei interpretări ornamentale noi, mai rigide.

M. Alpatov scria că arta miceniană rupe cu tradiţia artei antice pentru a deveni punctul de plecare al unei noi dezvoltări.

Adevărul este însă că arta miceniană a putut să devină punctul de plecare al unei noi dezvoltări culturale nu pentru că a rupt cu tradiţia, ci a ştiut s-o asimileze, s-o continue în structuri noi, să-i confere o nouă vitalitate. Ceea ce a pierdut în eleganţă şi rafinament, a cîştigat în vigoare, sobrietate şi forţă expresivă, după exigenţele şi gustul unui ev eroic.

O civilizaţie care a atins apogeul în secolele X—XII, cu o mare vocaţie constructivă, cu un bogat repertoriu de forme minoice. După care a urmat decăderea şi în cele din urmă căderea Micenei în 1150 sub valul unor populaţii migratoare de dorieni.

B. Poarta cu lei şi Tezaurul lui Atreu

Unii autori consideră cultura preelenică cretană şi cea protoelenică miceniană ca o singură mare cultură ce a parcurs mai multe etape. Elementele noi ale etapei miceniene, care este totuşi o cultură de sine stătătoare, ar fi:

— *Palatul cetate*, cu zidurile sale de *tip ciclopic*, în sensul că blocurile mari de piatră ar fi fost aduse şi ridicate la acea înălţime de ciclopi de felul lui Polifem.

Simplitatea severă a zidurilor exterioare contrasta cu bogăţia şi luxul din interior, mai aproape de lumea cretană, deşi, în raport cu libertatea şi dezinvoltura ce caracterizează frescele cretane, la cele miceniene se observă o tendinţă spre sistematizare şi rigoare; scenele de luptă sînt pline de pasiune, o atentă observaţie

Scanned with OKEN Scanner

a mișcării corpului, dîrzenie, reprezentarea luptei în spiritul epopeii homerice.

— *Caracterul monumental* al arhitecturii miceniene se face simțit înainte de toate în modul de construcție a porților și a zidurilor. Astfel, *Poarta cu lei*, atît de bine conservată, de la care duce un drum larg, în pantă, susținut de ziduri puternice inaugurează *sculptura monumentală* în arta Europei. În Creta, reliefuri monumentale lucrate în piatră lipsesc.

De fiecare parte a marii porți se găsea înainte cîte o coloană cu piedestal și capitel, decorată cu sculpturi cu totul deosebite de celelalte opere de sculptură din Grecia antică, mai apropiate însă de cele din Persepolis.

— Înlocuirea *curții* cu *megaronul* ca încăpere principală, sacră a reședinței princiare, ca element centralizator; grandoarea ansamblului palatului-cetate, etajarea palatului pe înălțimea naturală, în așa fel încît megaronul să le domine, atît ca înălțime, cît și ca amploare. „În cetățile miceniene totul urcă spre tronul suveranului din megaron, în timp ce tronurile palatelor cretane marchează o simplă oprire ritmică fluentă a spațiilor".[1]

— Un alt element de originalitate al acestei culturi l-a constituit *mormîntul boltit* de influență monoică, dar expresie a unei lumi diferite. Marile construcții cu cupolă falsă de la Micene nu au fost tezaure, cum se credea de la Pausanias pînă la Schliemann, ci *morminte* ce au aparținut unor șefi bazilei, deși e greu să fie atribuite unor personaje homerice. Și cu toate acestea nu putem contempla și aprecia descoperirile lui Schliemann emancipați de emoția pe care ne-o provoacă poemele homerice și tragedia greacă. Arhitectura micenian este mai primitivă, mai frustă în comparație cu cea cretană, dar pentru noi ea înseamnă oricum locul în care s-a desfășurat înfiorătoarea tragedie a atrizilor. „... istoria acestui loc, scrie Ivar Lisnner, este un izvor nesecat al poeziei, al teatrului, al întregii noastre culturi occidentale. Nici un alt neam omenesc nu a lăsat atîta material autorilor de tragedii și drame ai Europei, ca stăpînii cetății Micene".[2]

Să convenim deci a numi *Tezaurul lui Atreus*, precum și *mormintele lui Agamemnon* și ale însoțitorilor său uciși de Egist și Clitemnestra — cele mai frumoase dintre monumentele cu boltă.

---

[1] cf. Fr. Matz, op. cit., p. 156-157.
[2] Ivar Lisnner, op. cit., p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

„*Mormîntul Clitemnestrei* este aproape tot atît de mare și de frumos ca și *Tezaurul lui Atreus*. Locul lui este puțin în fața *porții cu lei* și în imediata apropiere a celui de-al doilea cerc de morminte, descoperit de curînd".[1]

Mormîntul boltit este expresia unor elemente mai vechi de tradiție mediteraneană, iar tehnica cupolei este rezultatul unei experiențe de peste 200 de ani. Mormintele boltite reprezintă de asemenea o variantă monumentală, evoluată a așa ziselor „morminte puț", cu camere funerare subterane.

Dintre descoperirile lui Heinrich Schliemann putem nota: stele funerare (multe din ele subzistă din epoca „mormintelor-puț") — basorelief, cu motive diverse, îndeosebi meandre, încolăcirile unui șarpe viguros modelat. Unele ornamente sînt sculptate, altele nu; fragmentul unei coloane pătrate din porfir roșu, decorat cu un splendid basorelief. Foarte caracteristică este ornamentația cu spirale care, după marele arheolog, nu indică nici o influență orientală. Motivul poate fi găsit și pe monumente mexicane și peruane, el poate fi sugerat de numeroase configurații ale mediului înconjurător. Într-o notă, Radu Florescu observă în legătură cu motivul spiralic: „Interpretarea motivului spiralic ca reprezentarea unui șarpe este o exegeză naivă care a fost depășită în cercetări ulterioare. Astăzi se știe că, indiferent de semnificația simbolică pe care o au motivele spiralice, sînt specifice artei miceniene, precum și că semnificația simbolică sus amintită poate fi extrem de variată în raport de sinteza care leagă între ele diferite spirale...".[2]

În mormintele Acropolei de la Micene, Schliemann a mai găsit fragmente de vase pictate, lucrate manual sau pe roata olarului — mari cupe de un negru strălucitor, diademe cu decor lucrat *en repoussé*, în cercuri concentrice — duble sau triple, aplice cuneiforme, idoli cu coarne, bijuterii de aur înfățișînd semne ale focului, paftale masive de aur pentru coliere și înfățișînd războinici angajați într-o luptă pe viață și pe moarte; o altă pafta înfățișează un leu care îngenunchează cu picioarele din față pe un teren stîncos, 11 paftale mari de aur foarte ciudate, sferice, trei epigoni de aur avînd partea de sus a corpului de vultur, iar cea de jos de leu, agrafe, fibule (cerbi culcați pe un palmier), un palmier asemănător cu trei frunze mai mari pe care

[1] Fr. Matz, op. cit., p. 166.
[2] Radu Florescu, op. cit., vol. 1, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

stau culcați doi pui de lei ce-și ating boturile, iar cozile lor formează spirale, obiecte de podoabă din aur (două femei), asemănătoare cu idolii de teracotă aflați la British Museum, reprezentînd-o pe Afrodita din Cipru, un ornament de aur, obiecte de podoabă, cu tendința de a transforma totul în spirală, sfincși de aur, lei înaripați cu capete de oameni fără barbă și cușme frigiene, o splendidă coroană de aur acoperită cu ornamente în formă de scut, vase de argint și aur, pahare de aur și de argint, între care *paharul lui Nestor*, cilindre de aur, capul de dragon cu ochii mici și botul lung, capete de vacă cu coarne lungi, măști, inele mari cu sigiliu și cu scene — un vînător cu vizitiul lui într-un car tras de doi armăsari, o scenă de luptă cu patru războinici care unul i-a învins pe ceilalți trei.

Despre aceste inele mici pentru degetele unor femei, pe sigiliile cărora ne este înfățișată o întreagă lume în mișcare, Schliemann scria: „Cînd am scos la lumină aceste minunate inele, am exclamat fără să vreau: autorul *Iliadei* și al *Odiseei* nu s-a putut naște și n-a putut fi educat cu siguranță decît într-o civilizație ca aceasta, care putea produce asemenea obiecte de artă; numai un poet, care a avut permanent înaintea ochilor obiecte de artă ca acestea, a putut concepe divinele poeme...“.[1]

[1] Heinrich Schliemann, op. cit., vol. 1, p. 284.

Scanned with OKEN Scanner

II. Tabla de valori a lumii homerice

1. Eposul homeric — o revoluție lirică-estetică

Cu *Iliada* și *Odiseea* începe „miracolul" grec pe care întreaga lume antică îl pregătise, pe care numeroase fenomene culturale, în cea mai mare parte rămase necunoscute nouă, îl prevestesc. Întreaga știință, filosofie, artă, religie ale lumii elenice își au originile semilegendare, semiistorice în eposul homeric care coincide cu deșteptarea unui popor ce se caută pe sine, încearcă să-și formeze o conștiință de sine, cufundîndu-se mai întîi în vîrsta sa eroică. Uriașa sa șansă a constat în faptul că *misterul* ce i-a stimulat creația și care exercită în orice cultură o putere de fascinație nu a fost monopolizat de o „clasă sacerdotală", ci s-a identificat într-atît cu sufletul grec încît, pentru a-l cunoaște și stăpîni, era suficient să se afunde în sine însuși cu o nestăvilită sete de cunoaștere și de autovalorizare.

Literatura ca specie artistică a apărut pentru prima dată în Summer, în Akkad, la cele mai vechi popoare semitice și în vechiul Egipt. Am analizat în primul volum din această lucrare adevărate capodopere literare aparținînd acestor popoare, care i-au precedat pe greci. Nu grecii sînt deci primii creatori ai artei literare; ei, trăind în contact cu alte popoare orientale și mediteraneene, au preluat direct sau indirect tot felul de povești mitice despre zei și oameni, despre cosmologii și teogonii, imnuri etc. pe care le-au transformat după gustul lor specific, după propria lor viziune despre lume. Grecii dispuneau ei înșiși de o moștenire semnificativă, dar important este că au știut să edifice, pornind de la toate aceste surse, un monument literar de o strălucire unică, neîntrecută pentru lumea antică. *Iliada* și *Odiseea* reprezintă prin valoarea lor *etico-filosofică*, *pedagogică*, *istorică*, dar mai ales *estetică*, o adevărată culminație a spiritului incipient care, pornind de la experiențe umane exemplare istorice, sau mi-

Scanned with OKEN Scanner

tice, caută să statornicească o nouă aşezare a lumii umane — o lume autonomă, plină de farmec poetic, desprinsă din mitologie dar cu o uimitor de timpurie conştiinţă de sine. Cele două ample poeme, atribuite lui Homer, datează din sec. VIII î.e.n. — perioada dintre 750—700 î.e.n. Chiar dacă mai tîrziu au apărut îndoieli în legătură cu patria lui Homer, în legătură cu modul în care au apărut *Iliada* şi *Odiseea*, cert este că a existat o literatură epopeică mai veche, transmisă oral, aşa cum *Iliada* însăşi, în bună măsură, a fost transmisă oral, că deci asemenea capodopere n-ar fi putut să apară într-un vid spiritual.

Scrierea alfabetică, o versiune a celei feniciene, era mai de mult cunoscută, după cum o atestă o serie de texte scurte, fragmente pictate pe vase sau săpate în piatră.

Este adevărat însă că *Iliada* nu menţionează decît o dată *scrisul*, sub forma imprecisă a unui ansamblu de „semne" — în legenda lui Bellerofon. Totul se petrece ca şi cum eroii Troiei şi Ithacei l-ar fi ignorat.

Principala tradiţie literară era cea orală, caracterizată prin primatul versului asupra prozei. Chiar în puţinele fragmente păstrate întîmplător, versul vădeşte deja o tehnică destul de complexă şi un înalt rafinament. Circulaţia orală n-a avut exactitatea în reproducerea şi perpetuarea detaliilor, sau puterea de penetrare din literatura orală indiană, dar trădează totuşi un instinct şi o rigoare a formelor, o concentrare lirică remarcabilă. Putem să ne dăm seama de aceste calităţi datorită lui Homer, care a făcut să supravieţuiască ceva din climatul spiritual al acestei literaturi, realizînd totuşi o adevărată revoluţie lirică, încununînd cu însuşirile marilor capodopere scrise o tradiţie orală ce se pierdea în negura timpurilor, poate chiar într-o splendidă literatură micenian scrisă, ale cărei manuscrise au dispărut odată cu invazia catastrofică a dorienilor, în 1200.

Putem spune deci, că poemele homerice au fost precedate de o lungă şi bogată tradiţie orală a barzilor, care urcă cu vreo 700—1000 de ani pînă la splendoarea şi tinereţea civilizaţiei miceniene. După C. M. Bowra, Dionisie Pippidi ş.a., arta şi tehnica poeziei trec de la o generaţie la alta, printr-o educaţie strictă în ceea ce priveşte exigenţele compoziţiei şi recitării orale. Tînărul bard învaţă de la înaintaşii săi principii generale de compoziţie poetică şi recitare, preluînd şi surse importante de natură mitologică sau istorică privitor la nume de personalităţi, personaje, epitete adecvate pentru lucruri şi locuri, un întreg fond de

Scanned with OKEN Scanner

fraze-model sau formulări-model ca material de compoziție. Despre acești barzi nu știm nimic, deși fără ei ar fi greu să ne imaginăm supraviețuirea legendelor care alcătuiesc fundamentele solide ale literaturii grecești. Diferitele școli literare grecești — cum ar fi cea din Beoția a lui Hesiod, sau cea din Corint a lui Eumelus (care se inspira din faptele trecutului poporului său), din Creta sau Cipru, precum și cea a lui Homer — cea mai strălucită dintre ele, păstrau, perpetuau cu emoție și căldură amintirea barzilor; tradiția era păstrată cu fidelitate în sensul că trecutul viu trebuia să acționeze asupra prezentului — sugerînd noi adaptări și interpretări ale vechilor povești: „Cînd literatura greacă începe pentru noi, ea are deja îndărăt o enormă carieră care leagă secolul al VIII-lea cu secolul al XIX-lea printr-o succesiune neîntreruptă de barzi; fiecare din ei a făcut ceva să mențină arta vie și s-o facă relevantă publicului“ [1].

Ar fi o greșeală să socotim poezia orală din Grecia prehomerică drept un simplu interludiu între strălucirea Micenei și zorii Greciei istorice. Ea nu s-a păstrat cu rigoare sacră, așa cum s-a întîmplat cu întreaga literatură a Indiei antice, dar a lăsat fapte de limbă și de stil care au fixat o direcție de urmat și caracteristici dominante ale literaturii grecești, care va ști, odată cu Homer, să îmbine convenția și originalitatea, fidelitatea față de formele vechi și abilitatea de a se adapta la noile scopuri. După autorul citat, una dintre cele mai interesante invenții de tehnică poetică adoptată de această poezie orală a fost *hexametrul*, capabil să dezvăluie muzicalitatea versului. Literaturile semitică și hitită nu l-au cunoscut, nu se cunoaște exact originea sa. Unii l-au plasat în cultura minoico-cretană, a cărei limbă și literatură n-o cunoaștem însă. Este mai curînd o invenție greacă, favorizată nu numai de sistemul originar indo-european, dar și de natura limbii grecești, căreia i se potrivește foarte bine. Că Homer reprezintă un moment de revoluție lirico-estetică, marcînd trecerea de la Grecia arhaică la cea clasică și nu o ruptură istorică, rezultă și din faptul că, în fond, întreaga cultură greacă, nu doar poezia, poartă în sine semne și valori incipiente ale Greciei prehomerice: tragedia și comedia s-au născut din rituri și mituri religioase, cîntul coral s-a născut din dans, istoria însăși a păstrat credințe din vechea artă a istorisirii, *Idilele* pastorale ale lui Teocrit își

[1] C. M. Bowra, *Landmarks in Greek Literature*, Meridian Books, The World Publishing Company, New York and Cleveland, 1969, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

revendică drept moștenire vechile cîntece ciobănești și chiar dialogul subtil al lui Platon își află ascendența în mimul popular care punea adesea în dezbatere chestiuni științifice și filosofice.

Între civilizația miceniană și epoca lui Homer s-au scurs mai multe secole în care s-a dezvoltat poezia epică: legende eroice, povestiri folclorice, vechi mituri orientale, cîntece eroice — deci un ansamblu de tradiții pe care Homer le-a prelucrat și le-a ridicat la nivelul marii poezii eroice. Cum subliniază Gabriel Germain [1], epopeea homerică nu este o operă fără antecedente, ca primul strigăt al sufletului elenic, dar ar fi de asemenea periculos de a vedea în ea soarele care apune al unei lungi zile epice — o zi de mai multe secole. Capodoperele unui gen nu așteaptă niciodată sfîrșitul său (al genului respectiv) pentru a apărea. Ele sînt adesea, dimpotrivă, mai aproape de începuturi decît de mijlocul istoriei sale. Nici un tragediograf nu e mai bun decît Eschil și nici un comediograf mai bun decît Aristofan. Este o mare securitate pentru artist să se poată baza pe o tradiție, este un rezervor de forță, el nu se epuizează extrăgînd totul din sine. El preumblă prin lume privirea sa de geniu care sesizează în acest racursi sensibilul și invizibilul. El inventează, acolo unde reușește primul, marele poem *construit*. Așa s-a născut *Iliada* [2].

2. ILIADA — epopee a vîrstei eroice

Iliada este cea dintîi mare capodoperă literară din spațiul culturii europene și este „opera care ne este cunoscută prin cel mai mare număr de surse“ [3] — cum scrie Paul Mazon; M. T. W. Allen a studiat și clasificat cca. 188 de papirusuri, manuscrise dispersate în bibliotecile Europei. Existența unui mare număr de manuscrise face aproape cu neputință stabilirea unui arhetip. Limba în care a fost scrisă *Iliada* reprezintă, după P. Mazon, mărturia cea mai arhaică pe care o posedăm asupra istoriei limbii grecești; este un dialect ce conservă arhaisme, dar e în același timp modernizat și apropiat de uzajul ionian și de cel atic — nu numai în ceea ce privește vocabularul, dar și pronunțarea,

[1] Cf. Gabriel Germain, *Homère*, Editions du Seuil, 1958.
[2] Cf. idem, op. cit., p. 33.
[3] Paul Mazon, *Introduction à l'Iliade*, Paris, Société d'Édition „Les Belles Lettres“, 1959, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

formele gramaticale curente. „Textul a fost modernizat în diverse moduri. Nu încape îndoială că, începînd din secolul VI Atena devine principalul centru de difuziune a poemelor homerice“ [1].

În poezia homerică predomină formulele stilului tradițional, cărora li se adaugă elemente nou create, inclusiv ioniene, dat fiind că forma care s-a răspîndit și pe care o cunoaștem a fost fixată în Ionia către începutul sec. VII. Aceste elemente ioniene, ca și cele provenite din varianta eoliană sau din cea acheiană, sînt întrețesute într-o unitate stilistică remarcabilă.

Este limpede astăzi că originea *Iliadei* se află în lunga dezvoltare a poeziei orale — operă colectivă a aezilor-cîntăreți, pe care oamenii îi prețuiau și onorau deoarece se credea că sînt inspirați de zei. Acești aezi puneau în circulație cînturi prin recitări publice. Fiecare cîntăreț recita din memorie, dar în același timp își îngăduia o anume libertate de improvizație, procedînd ca un povestitor care narează istorii eroice. La început acești aezi cîntau fapte eroice la curțile regilor și regișorilor micenieni, iar apoi în piețele publice, în cetățile eoliene și ioniene ale Asiei, precum și în cele atice.

Iliada lasă o impresie contradictorie, paradoxală chiar — de *unitate*; e o capodoperă de compoziție în ceea ce privește mai ales unitatea indestructibilă, strălucită a fiecărui cînt, dar nu și ansamblul, ale cărui piese componente sînt incoerent articulate. Dar fiecare cînt este în așa măsură un model desăvîrșit de compoziție, încît incoerențele întregului pălesc, ideea de ordine clasică se impune. Să nu uităm însă că atît *Iliada*, cît și *Odiseea* au fost, timp de două secole, victimele unei controverse tehnice de erudiție filologică în ceea ce privește compoziția și autorul lor. Iată de ce nu e cazul să zăbovim asupra acestui aspect. Nici problema autorului unic sau a unor autori diferiți nu merită să ne rețină atenția deoarece pentru milioanele de iubitori ai frumosului cu nostalgia veșnică a ceea ce constituie în ființa noastră spirituală valorile nepieritoare ale copilăriei, însăși existența și uimitoarea unitate (în diversitate și varietate) a celor două grandioase poeme atestă un autor unic, de o forță epică fără precedent.

Chiar unii dintre cei cărora li se par deopotrivă de plauzibile ambele ipoteze — un singur autor sau mai mulți poeți — ne îndeamnă să respectăm credința grecilor într-un singur poet, numit Homer, chiar dacă noi nu știm aproape nimic despre el, iar în-

[1] Paul Mazon, op. cit., p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

cercările antice de a-i reconstitui viața au fost doar niște fantezii mai mult sau mai puțin izbutite ca literatură. În ultimă analiză, nu aceasta este problema care merită interesul și atenția noastră, mai ales că va rămîne de-a pururi nesoluționată în sensul exactității istoriografice. Din unghiul de vedere al esteticii și filosofiei culturii, ceea ce interesează este poetica implicită și universul uman al celor două poeme.

Mai important este să înțelegem că marea revoluție spirituală umanistă pe care o va realiza Grecia clasică a fost prefigurată de eposul homeric.

Vorbind despre semnificația poemelor homerice pentru istoria greacă și cea universală a culturii, Ovidiu Drimba scria:

„Calitățile esențiale ale artei grecești sînt prefigurate aici. De-a lungul secolelor care au urmat ele au rămas baza învățămîntului, a creației artistice, a formației culturale și a educației morale a grecilor. De o importanță socială enormă este și faptul că Homer a dat grecilor din toate locurile unde se aflau conștiința unității lor de neam și de cultură“[1].

Homer și înaintașii săi anonimi le-au dat grecilor și Europei o lecție de seriozitate și umanism în modul de a trata literatura ca o cheie de descifrare a sufletului omenesc, ca un mijloc de a explicita locul și rolul omului într-o lume care se trezește treptat din somnul mitologic și de a pătrunde dincolo de aparențele lucrurilor. Pe zei și eroii mitologici el nu-i elimină din drama umană, dar îi umanizează, îi aduce pe pămînt, și-i face prieteni sau dușmani. „Scriitorul grec — scria C. M. Bowra — își menține picioarele ferm plantate pe pămînt deoarece el știe că este locul de întîlnire al zeilor și oamenilor și nu este interesat în alte zone... În această privință, epica homerică constituie un exemplu. Ea se referă la fapte ale oamenilor, mai puțin la zei, dar îi prezintă împreună în acțiune, într-o lume comună“ [2].

Homer reprezintă în *Iliada* conștiința eroică de sine a lumii elenice; el a găsit echilibrul ideal între două elemente, necesare oricărei arte autentice — *tradiția* și o *nouă perspectivă asupra propriei sale epoci*, trecutul, care-și păstrează vivacitatea și prezentul, înnobilat prin raportare la trecut. Modalitatea artistică de a realiza aceasta a constituit-o cîntarea faptelor eroice ale tre-

[1] Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, Editura științifică și enciclopedică, 1984, p. 528.

[2] C. M. Bowra, op. cit., p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

cutului, ce constituiau pentru cîrmuitorii ionieni ca și pentru cei din Grecia continentală un prilej de mîndrie și un izvor de tărie morală în lupta de afirmare istorică. Societatea timpului era încă una semiarhaică în care poeții, barzii, nu erau nici nobili, nici sclavi, aveau o poziție mijlocie, comparabilă cu cea a meșteșugarilor, „fizicienilor" (primii filosofi), profeților; erau, într-un cuvînt, oameni liberi, dar depinzînd de patronajul unor prinți și potentați ai zilei. Erau ca o instituție publică, neinteresînd informațiile sau referințele cu privire la viața lor personală. Cîntul eroic era, prin însăși natura sa, obiectiv și dramatic, astfel încît trecutul este reconstituit de Homer așa cum și-l imagina, dar într-o tonalitate epică perfect obiectivă.

Societatea pe care o înfățișează *Iliada* este *civilizația bronzului* care coincide de fapt cu *civilizația arhaică* înțeleasă ca o fază de trecere de la o treaptă de sus a barbariei la era civilizației, în sensul istoric al cuvîntului, după cum au demonstrat-o Morgan și Engels. „Cea mai mare înflorire a treptei de sus a barbariei — scria Fr. Engels — ne este înfățișată în poemele lui Homer, îndeosebi în *Iliada*. Sculele de fier perfecționate, foalele, rîșnița, roata olarilor, prepararea untdelemnului și a vinului, stadiul înaintat în prelucrarea metalelor care merge pînă la iscusința artistică, căruța și carul de război, construirea corăbiilor din grinzi și scînduri, începuturile arhitecturii ca artă, orașele împrejmuite cu ziduri, turnuri și crenele, epopeea homerică și întreaga mitologie — iată principala moștenire pe care grecii au adus-o cu ei din barbarie în civilizație...".[1]

În ansamblu, structura Greciei, așa cum se reflectă în *Iliada*, este întemeiată pe relații gentilice — unitatea socială primordială este *ginta*, iar forma sa superioară de organizare este tribul. Oștile care au participat la asediul Troiei erau alcătuite din mai multe triburi, iar Agamemnon era nu un rege suprem, așa cum a fost considerat de unii comentatori, ci comandantul suprem al unor oști aliate. *Sub raport politic*, această societate se caracterizează prin așa-zisa *democrație militară* — respectiv, în cazul expediției contra Troiei, adunarea ostașilor este un fel de organ suprem care are mai ales funcția de a-l alege pe bazileu — comandant suprem care îndeplinește în același timp funcția de preot și judecător.

---

[1] Marx, Engels, *Despre artă*, vol. I, Editura politică, 1966, p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzie, mi se pare interesantă aprecierea lui Paul Mazon: Poetul *Iliadei* se relevă ca interpret al unei duble civilizaţii — poemul său este născut la o dată în care moştenitorii civilizaţiei miceniene i-au întîlnit pe malurile Asiei mici pe moştenitorii civilizaţiei egeene. Aceasta explică de ce epopeea greacă s-a născut pe ţărmurile Asiei mici odată cu colonizarea greacă. Cu deplină îndreptăţire D. Pippidi respinge prejudecata romantică despre caracterul „spontan", „naiv", „primitiv" al artei homerice şi, în genere, a producţiei epice a grecilor. În realitate, limba, versificaţia, stilul, totul ne îndeamnă să vedem în Homer rodul unei seculare evoluţii literare la capătul căreia se trece de la izolatele cîntece vitejeşti la marile epopei — adevărate capodopere în grai ionic. Iar aceste capodopere nu numai că reflectau un anumit stadiu şi un anumit tip de civilizaţie, dar au şi contribuit decisiv la formarea culturii greceşti şi latine şi, prin aceasta, la cristalizarea civilizaţiei europene.

În *Iliada* punctul central al acţiunii şi declanşatorul acesteia, structura-nucleu o constituie *mînia lui Ahile*, mai bine spus cele două mînii ale sale.

Prima, cu care începe poemul, este provocată de ofensa pe care i-a adus-o Agamemnon prin răpirea lui Briseis, fiica preotului Chriseis, care i se cuvenea lui Ahile ca „pradă" de război. Agamemnon se comportă aici ca un tiran care nu acceptă eliberarea fetei decît primind în schimb numeroase alte daruri. Ca urmare, Ahile refuză să mai lupte, iar fără el era cu neputinţă ca bătălia contra Troiei să fie cîştigată.

„Cîntă, zeiţă, mînia ce-aprinse pe Ahil Peleianul,
Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse:
Suflete multe viteze trimise pe lumea cealaltă,
Timpul făcîndu-le hrană la cîini şi la feluri de păsări
Şi împlinită fu voia lui Zeus, de cînd Agamemnon,
Craiul născut din Atreu, şi dumnezeiescul Ahile
S-áu dezbinat după cearta ce fuse-ntr-înşii iscată."

(I. 1—7)

Scanned with OKEN Scanner

Şi iată-l acum pe furtunosul Ahile dîndu-i replica lui Agamemnon:

„Crunt pe sub gene privind răspunse şoimanul Ahile
ferecatule-n sfrunt şi veşnic pornit pe cîştiguri,
Cum să se înduplece aheii, plecaţi la poruncile tale,
Drumuri să bată sau tare să stea la război cu duşmanii?
Nu de necaz pe troieni am venit eu cu armia-ncoace,
Spre a mă bate pe-aici, doar nu mi-s troienii de vină;
Nu mi-au răpit ei cirezi, nici stave cumva de-ale mele,
Nu mi-au stricat ei nici roadele-n ţara bărbaţilor Ftia
Cea cu pămînt roditor, căci stavile multe-s la mijloc,
Munţii cu umbre pe văi şi marea cu clocot de valuri [...]
Eu niciodată totuna cu tine n-am parte de daruri,
Cînd cucerim şi prădăm vr'o cetate bogată din Troia.
Ba dimpotrivă, în viforul luptei tot greul îl duce
Braţu-mi cu arma; cînd vine-mpărţirea pe urmă, tu capeţi
Partea mai mare din daruri, iar eu, mulţumit cu puţinul,
Iar la corăbii mă-ntorc istovit de bătăi şi de trudă.
..... Nu cred că, lovindu-mă-n cinste,
Lesne tu singur aci grămădi-vei cîştiguri şi-avere."

(I. 146—169)

După toată această sfadă pe care nici zeiţa Atena, nici înţeleptul Nestor n-au putut-o potoli, Thetis, mama zeiască a lui Ahile, la cererea fiului său, îl roagă pe Zeus, care-i era îndatorat, să-l cinstească pe Ahile ajutîndu-l să se răzbune. Cum? Făcîndu-i pe troieni să-i tot biruie pe ahei pînă cînd aceştia îşi vor da seama de valoarea sa nepereche pe cîmpul de luptă. Deşi îl pune într-o situaţie dificilă (era voia sa să rămînă arbitru obiectiv între cele două tabere) şi în conflict cu Hera (cearta dintre ei este aceea dintre o soţie mereu înşelată şi soţul ei), Zeus acceptă şi primul lucru pe care îl face este să-i înşele pe ahei printr-un vis înşelător al lui Agamemnon, de care însă acesta din urmă nu prea ţine seama în organizarea bătăliei. De altfel, nu o dată Agamemnon atribuie lui Zeus propriile lui patimi care l-au făcut să intre în conflict cu Ahile, dar îi aduce totuşi jertfe.

Urmează bătălie după bătălie, o serie întreagă de momente, episoade, cum ar fi: clipa de laşitate a lui Paris în faţa lui Menelau — el însuşi îşi revine totuşi şi îi propune duelul; el ştia să fie viteaz, dar nu aceasta era virtutea sa de căpetenie, ci frumuseţea, frumuseţea neasemuită a Elenei, comparabilă cu cea a Afroditei

Scanned with OKEN Scanner

(semnificativă scena înfățișării ei în fața sfatului bătrînilor din Troia); momentul *Diomede*, înfumurarea Afroditei, amestecul direct al zeilor în bătălie — Homer face ca supranaturalul să devină natural, momentul Hector și caracterizarea sa, înfrîngerile, uneori aproape catastrofale, ale aheilor, pînă la cea de-a doua mînie a lui Ahile. Este ultima parte a *Iliadei* care a fost numită *Patroclia:* Patrocle, cel mai bun prieten al lui Ahile, merge să lupte el cu armele acestuia, masacrează numeroși troieni, dar în cele din urmă îl înfruntă pe Hector, îl ucide pe conducătorul carului său, dar cade el însuși răpus de Hector. A doua mînie a lui Ahile este mai năprasnică, însoțită de o cumplită suferință și disperare, care îl face insensibil la orice în afară de răzbunare, și așa revine la luptă. În înfruntarea decisivă cu Hector îl ucide pe acesta, declanșînd finalul poemului homeric, dar nu și al războiului troian.

3. Etica lumii homerice

Cultura greacă este o cultură antropocentrică — prima din spațiul european. În alte arii de civilizație, oamenii sînt ca niște atomi rătăciți în infinit, acțiunea lor de perfecționare devine zadarnică. Este un fatalism cu totul străin spiritului grec. Pentru grec infinitul este imperfectul, în lumea ce-i este accesibilă el vede, înainte de toate, *ordine* și *rațiune ;* rostul omului e definit prin însăși existența sa: omul e destinat să trăiască, a trăi e țelul și demnitatea sa, dar viața nu se afirmă decît prin acțiune, iar acțiunea poartă în sine propria recompensă, propria fericire.

Etica lumii homerice este făcută de oameni și sancționată de oameni. Ei se adresau zeilor pentru ajutor în activitatea practică, nu pentru îndrumări morale, nu căutau la ei un *model moral.*

Lumea homerică a fost clădită sub raport spiritual pe un sistem de valori pe care-l putem schița numai urmărind comportamentul principalilor eroi și raporturile dintre ei.

Morala *Iliadei* nu are un fundament religios, este pur *umană* și nu ignoră, cum afirmă unii exegeți, noțiunile de *datorie*, *conștiință* etc.; este prima *morală a onoarei*, întemeiată pe virtuțile necesare unei societăți eroice, cu armatele ei de aventurieri și răpitori care-și făceau însă un merit din a fi loiali între ei, din a se ajuta în luptă, din a dovedi o anume loialitate, stimă și milă, chiar față de adversari. Oamenii *Iliadei* ascultă de pasiuni, știu

Scanned with OKEN Scanner

să se bucure de viață, dar ultimul cuvînt aparține rațiunii. Acest poem a fost considerat un breviar de înțelepciune pentru greci tocmai datorită spiritului ce-i animă pe ionieni — reconstructori ai civilizației elene — activi, energici, sesizînd mai mult decît alte popoare *prețul vieții* pe care nu au disprețuit-o niciodată, ca singura rațiune de a fi, neexistînd altă viață. Dragostea de viață devine un principiu de eroism; trebuie să știi a plasa viața destul de sus pentru a o putea sacrifica nevoilor gloriei pe care o va perpetua.

Cum s-ar putea schița, în lumina celor spuse, valorile morale ale lumii homerice?

În primul rînd, viața omului homeric se desfășoară în spațiul dintre *destin* și *libertate*, ea nu este copleșită de forțele destinului, dar nici nu le poate ignora. El nu este lipsit de libertate, dar aceasta trebuie să înfrunte sentimentul propriei vremelnicii care nu-l împiedică *să acționeze* potrivit unui ansamblu de reguli în respectarea cărora stă mîndria omului homeric. În tabla de valori homerice există *valori sociale* și *valori personale*, cum ar fi *onoarea*, dar și *datoria*, *curajul* etc. *Eroicul* este o valoare focalizatoare, valoare-cadru pentru întregul sistem de valori.

Darul constituie una din valorile sociale cele mai importante. Pentru noi, pentru lumea de azi, darul este un fenomen obișnuit, un factor de consolidare a relațiilor interumane, de rudenie sau de prietenie. În lumea arhaică a Eladei, darul făcea parte dintr-o activitate onorifică, competitivă, sancționată social; darul reprezenta un termen generic pentru o mare varietate de acțiuni și tranzacții care mai tîrziu s-au diferențiat și au căpătat denumiri proprii fie pentru servicii făcute, dorite, sau anticipate; onorarii, răsplată, premii și chiar mită. În societățile arhaice, darul este o acțiune de reciprocitate; actul de a face servicii, de a oferi recompensă, cinstiri, onoruri sau lucruri era numai *jumătatea* unei acțiuni reciproce. Darul era o componentă mereu prezentă în relațiile interumane, schimbul de daruri semnifică politețe, bunăvoință, iar uneori apare chiar ca un substitut al tratatelor.

Cînd Ahile este din cale afară de mînios pentru ofensa ce i-a adus-o Agamemnon, Atena îl oprește să se răfuiască cu sabia prin cuvintele:

„Una-ți spun eu și așa cum îți spun o să fie:
Daruri frumoase primi-vei odată, de trei ori pe atîtea
Pentru ocara de azi, deci rabdă și ascultă-ne sfatul".

Scanned with OKEN Scanner

Era unicul limbaj inteligibil pentru această lume deoarece darul reprezenta într-adevăr un fel de cheie universală pentru toate inimile.

Sau, iată-l pe regele Alcinous care rînduiește el însuși darurile feacilor pe corabia lui Ulise așa cum șeful unui stat modern semnează personal un tratat în prezența demnitarilor adunați în jur. Într-un anume sens, cum precizează Finley, darurile de ospeție erau premergătoarele arhaice ale articolelor unui acord.

Iată cum se adresează Alcinous, feacilor:

„Fruntași și sfetnici, dați-mi ascultare,
Străinul mie prea cuminte-mi pare,
Deci hai să-i facem dar de ospeție
Cum ni se cade. Voi sînteți cu toții
Douăsprezece-a obștii căpetenii,
Cu mine treisprezece. Fiecare
Aduceți-i cîte-o manta curată
Și-o îmbrăcăminte și-un talant de aur"

Și după ce au fost aduse toate aceste daruri și altele încă, la plecare Alcinous i se adresă din nou:

„Ulise o dată ce-ai sosit aice
În casa-mi naltă și cu prag de-aramă,
Te-ntorci la vatra ta de bună seamă
Și nu mai rătăcești de-acum pe mare
Oricît ai pătimit. La fiecare
Din noi care în sala curții mele
Ca sfetnici beți de-a pururea vin negru
Și ascultați pe cîntăreți la masă,
Vă dau poruncă și vă zic: în lada
Cea lustruită pus-am pentru oaspe
Veșmintele și odoarele de aur
Bogat-împodobite și-o grămadă
De alte daruri cîte-au fost aduse
De sfetnicii feacilor la mine".

Competițiile se bucurau de asemenea de o mare valoare socială în viața publică a Greciei — și nu numai cele sportive, dar și intelectuale și artistice. „Nimic nu exprimă mai bine calitatea culturii grecești — scria Finley — decît felul în care noțiunea de competiție avea să se extindă de la fapte de natură fizică la do-

Scanned with OKEN Scanner

meniul intelectual: creaţii poetice şi compuneri dramatice". [1] Cînd principiul comunităţii a sporit în prestigiu, cetatea însăşi se împărtăşea din această *glorie*. De aici cîntece de slavă, statui publice. *Onoarea eroică* este înlocuită cu *onoarea sportivă* şi *artistică*.

În ierarhia diverselor activităţi din societatea arhaică, la loc de cinste şi ca un factor de consolidare a acestei lumi eroice era *ospăţul*; el era situat aproape la acelaşi nivel cu diverse bătălii. Este vorba de ospeţe eroice prin grandoarea lor şi prin sensul lor *etic*. O ceremonie implica două elemente esenţiale: *daruri* şi *ospeţe*. Nestor îl îndeamnă pe Agamemnon să-şi ospăteze sfetnicii; după moartea lui Hector, Priam oferă ospăţul cu care se încheie riturile de îngropăciune. Femeile nu aveau acces la ospeţe, lumea acestora era exclusiv a bărbaţilor, care nici nu încercau să ascundă sau să idealizeze situaţia de inferioritate a femeii. Este o lume care nu cunoaşte *cavalerismul* sau *atitudinile romantice*.

Iubirea are o semnificaţie aparte în eposul homeric faţă de cea modernă. Situaţia pare paradoxală dacă avem în vedere că *răpirea Elenei*, după legendă, a fost cauza războiului troian; răpirea lui Briseis de la Ahile a fost cauza cumplitei sale mînii. *Idealul feminin* are valoare supremă *pe plan estetic*, dar nu şi pe plan moral. Femeia era lipsită de libertate, deşi vădea adesea o *moralitate superioară*. Pentru bărbaţi, onoarea, gloria, egoismul masculin şi nu dragostea este resortul principal al acţiunii.

De altminteri, în ierarhia sentimentelor celor mai scumpe bărbaţilor, pe primul loc se află *dragostea filială* şi *paternă*, pe planul doi — *prietenia*, *iubirea* ocupă locul trei. Iubirea este traducerea termenului *philein*, care nu avea trăsături prea bine precizate, se folosea în orice context în care era vorba de *relaţii pozitive* între oameni; primirea ospitalieră a lui Ulise de către Eol, stăpînul vînturilor, tot din această categorie face parte. În pasagiile din care străbate dorul puternic al lui Ulise pentru cămin şi soaţa sa, nu găsim acele sentimente şi pasiuni pe care lumea modernă le numeşte „iubire". La Penelopa ţinea desigur, o găsea ademenitoare cu mult mai mult decît o găsea Agamemnon pe Clitemnestra, dar nicăieri nu apare în viziunea sa imaginea femeii iubite cu pasiune adîncă, mistuitoare. În nădejdile sale de întoarcere intră imaginea căminului primitor, prietenii, ţara în care s-a născut, dar nu şi soţia sa. „Nici în relaţiile dintre Odiseu şi

[1] M. I. Finley, *Lumea lui Odiseu*, traducere de Liliana şi D. M. Pippidi, Editura ştiinţifică, 1968, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

Penelopa şi nici în orice relaţii dintre soţi şi soţiile lor, în poemele homerice nu se află profunzimea şi intensitatea, calitatea sentimentului din partea bărbatului — ce se observă în relaţiile dintre tată şi fiu, pe de o parte, ori între bărbat şi tovarăşul său masculin, pe de altă parte." [1]

Sub raport psihologic, emotiv, afectiv, lipsa lui Ulise era resimţită incomparabil mai mult de Penelopa decît resimţea Ulise absenţa ei, a Penelopei — care era un adevărat model de eroism moral, de bunătate, de castitate. Prin aceasta Homer ne dezvăluie o stare mai generală a antichităţii: starea de inferioritate şi inegalitate a femeii silită a se mărgini la funcţia sa de reproducere, la îndeplinirea treburilor casnice; bărbatul se cădea să primească mai multă afecţiune decît dăruieşte.

Relevanţa şi funcţionalitatea tuturor acestor valori se probează însă nu într-un cod axiologic ideal, ci în acţiune, în viaţa şi comportamentul eroilor celor două poeme. Nu putem avea deci o viziune mai deplină întru totul lămuritoare asupra tablei de valori a lumii homerice fără a încerca să pătrundem în orizontul psihologic şi moral al eroilor săi.

Etica homerică era total lipsită de un fundament religios; ea nu ignora pasiunile, adesea răvăşitoare, cărora li se abandona cu bucurie şi chiar voluptate, dar referenţialul permanent al acestei morale este raţiunea, ordinea raţională a vieţii. Este o etică făcută de oameni, sancţionată de oameni, spre binele lor. Zeilor li se adresează din raţiuni pragmatice şi nu morale. Lumea homerică a fost clădită sub raport spiritual pe un sistem de valori pe care am încercat a-l schiţa mai sus.

4. Eposul homeric şi mitologia greacă

Sclipitorul şi controversatul istoric al artei Elie Faure scria că Grecia este poate singura ţară străveche în care casta sacerdotală n-a trăit izolată de popor pentru a-i înfăţişa misterul ca pe un domeniu rezervat. Problema se pune însă altfel: o clasă sacerdotală propriu-zisă nici nu exista în Grecia antică; funcţiile acestea erau îndeplinite de conducători laici. A existat, ce-i drept, şi o perspectivă teologică asupra eposului homeric în care îşi

[1] M. I. Finley, op. cit., pp. 164—165.

Scanned with OKEN Scanner

află originea și matricea întregul panteon grecesc de zei și eroi; neoplatonicienii se străduiesc să descopere în miturile lui Homer reflexele credințelor lor asupra zeilor și asupra sufletului. În *Iliada* și, mai ales, în *Odiseea*, ei cred a citi prin transparență toate misterele lumii invizibile și ale lumii suprasensibile — singura reală pentru ei, vicisitudinile sufletului în voiaj prin spațiu. În gîndirea creștină, Origene este acela care preia și adaptează interpretarea neoplatoniciană asupra lui Homer. Dar primii săi exegeți, făcînd o analogie între zeii lui Homer și cei ai lui Hesiod, ajungeau la concluzia că ei au plecat de la *zei-elemente*, existînd mereu o corespondență aproape transparentă între zei și elemente cosmice fundamentale. „Pe scurt, zeii *Iliadei*, ca și cei ai *Theogoniei*, sînt forțe naturale personificate. Homer se află încă în stadiul în care gîndirea științifică se exprimă în simboluri"[1]. Acest mod de interpretare era propriu și filosofilor „fizicieni" presocratici, aparținînd aceluiași rodnic spațiu de cultură ionian.

Un cunoscător profund al poemelor homerice ca Paul Mazon spunea foarte răspicat că *Iliada* nu are fundament religios, eroii săi nu știu nimic despre pedeapsă sau recompensă într-o lume extraterestră, de aceea morala sa este *pur umană*, este prima schiță a unei *morale a onoarei*. Explicația acestui caracter areligios rezidă după autorul citat în chiar societatea homerică — o societate eroică ce nu putea avea sentimente religioase; religia grecilor este mai curînd o mitologie decît o religie. „Adevărul este că nu a existat niciodată un poem mai puțin religios decît *Iliada*. *Iliada* nu are, ca majoritatea marilor epopei naționale, suportul unor credințe. Ea reflectă mai curînd toate incertitudinile umane".[2]

La Homer nu există așadar *teologie*, ci doar *mitologie*, iar zeii au o anumită noblețe în măsura în care poetul crede că unii dintre ei încarnează marile forțe ale naturii. „...Boileau nu se înșela cînd vedea în scenele olimpeene ale *Iliadei* «intermedii» plăcute" [3]. Și nici exponenții unei morale superioare nu sînt acești zei; ei nu cer oamenilor decît a nu uita și a nu transcende condiția lor muritoare. Nici între ei nu domnește legea morală, ci legea forței. După autorul citat, zeii homerici sînt imaginea omului care și-a pierdut orice frînă; sînt mai impulsivi, mai puțin stăpîni

---

[1] Félix Buffire, *Les Mythes d'Homer et la pensée greque*, Paris, Societé d'Edition „Les Belles Lettres", 1956, p. 82.

[2] Paul Mazon, op. cit., p. 294.

[3] Idem op. cit., p. 294—295.

Scanned with OKEN Scanner

pe ei înșiși decît oamenii. Portretele lor sînt lipsite de delicatețe, scenele în care sînt zugrăviți dau impresia de caricatură. Există un contrast frapant între zeii și eroii *Iliadei* — aceștia din urmă sînt mai generoși, mai rezonabili în comparație cu zeii, care sînt mai brutali și mai cruzi.

Homer reprezintă primul stadiu în istoria controlului exercitat de greci asupra propriilor lor mituri, de rînduire a lumii și a raporturilor om-natură, om-zei. Principiul acestei rînduieli este *armonia*, pe care veacurile ce au urmat au dezvoltat-o și mai mult și au înălțat-o spre gloria elenismului. Dacă istoria Europei începe cu Grecia, istoria Greciei începe cu lumea homerică — conchide Mazon — ceea ce este adevărat numai dacă nu omitem protoistoria sa micenianã.

S-a spus că majoritatea motivelor poetice-mitologice grecii le-ar fi luat din alte culturi — din cultura cretană și din cea micenianã; dar important este să ne întrebăm odată cu Lucian Blaga ce au făcut grecii cu toate aceste motive poetice ale culturii lor arhaice — ei le-au transformat potrivit unei „matrici stilistice" proprii. Și-au creat un panteon, un Olimp, purtînd pecetea spiritului lor. Zeus, de pildă, care la început era un zeu al norilor, al furtunilor și al fertilității, devine mai tîrziu zeu al ordinii cosmice, al legilor și orînduielilor, al normelor impuse făpturilor muritoare și nemuritoare. Există fără îndoială o deosebire (dar și o continuitate) între Zeus din *Iliada* și Zeus din celebra statuie a lui Fidias — una din cele șapte minuni ale lumii antice.

Desigur, mitologia în eposul homeric este extrem de importantă, constituie, am putea spune, o fibră de cea mai mare însemnătate pentru întreaga cultură greacă, iar această mitologie se caracterizează prin unele trăsături, din care aș aminti:

1. Pasiunea pentru așa-numitele „genealogii divine" (cum se poate vedea mai ales la Hesiod), ceea ce semnifică însă nu simțăminte religioase, ci o mare *fantezie poetică*; de fapt întreaga mitologie greacă are un caracter poetic. În sec. VI, Xenofon protesta vehement împotriva concepției homerice despre zei, cărora li se atribuiau cele mai odioase fapte (furt, adulter, înșelăciune), de aceea intervențiile lor nu sînt demne de crezare. *Este un moment de trecere de la mentalitatea primitivă la mentalitatea rațională.*

Scanned with OKEN Scanner

2. *Antropomorfismul*, ceea ce înseamnă depășirea stadiului primitiv întrucît zeii sînt asemuiți omului, sînt imaginați după chipul și asemănarea omului. Olimpul reproduce întreaga societate eroică, cu toate complicațiile și nuanțele ei. Lumea zeilor era în toate privințele o lume socială cu un trecut și un prezent, cu o istorie a ei. Nu există în cosmogonia greacă „nici o *Facere*, nici o *creație* din nimic: Zeii ajung la putere în Olimp, așa cum ajungeau la putere și oamenii în Ithaca, în Sparta sau Troia, pe calea luptelor și a moștenirilor"[1] familiale.

După teribila distrugere a titanilor, Poseidon relatează el însuși împărțirea puterii între fiii lui Cronos după un model ușor recognoscibil; la cererea și amenințarea lui Zeus, transmisă „împăratului mărilor" prin Iris, de a se lăsa de război, de a nu se mai crede egalul său de nu vrea să se pornească asupră-i cu război, acesta răspunde semeț:

„Vai că semeț mai vorbește, deși e voinic, dacă silnic
Vrea să mă-nfrunte pe mine, un Domn deopotrivă cu dînsul.
Fiii lui Cronos sînt trei și toți avem mamă pe Rea,
Zeus și eu și al morților stăpînitor care-i Hades.
Lumea fu-n trei împărțită și-o parte primi fiecare;
Marea căruntă de spume ca veșnică sălășluire
Mie la sorți mi-a căzut, lui Hades a iadului beznă
Cerul întins i-a căzut, cu norii și slava lui Zeus;
'Naltul Olimp și pămîntul de-a valma au rămas tuturora".

Sub raportul puterii, lumea divină era tot atît de diferențiată ca și cea omenească — transmiterea moștenirii lui Cronos fiind patrilineară, cu excluderea fetelor. Zeus avea, ce-i drept, o situație fără egal, o putere covîrșitoare și totuși nu era aidoma unui *potentat oriental*, ci mai curînd un *primus inter pares*, faptele lui caracterizîndu-se printr-o combinare între *putere* și *chibzuință*. În comparație cu alți zei el avea nu atît mai multă putere, cît mai multă *știință*. Iată cum apare Zeus prin prisma lui Achile care, în mînia și supărarea lui, îi cere mamei sale, zeița Thetis, să-l sprijine pe lîngă Zeus.

Ahile mamei sale:

„Însă, tu mamă, de poți, ocrotește și apără-ți fiul
Repede du-te-n Olimp și acolo te roagă de Zeus,

[1] I. M. Finley, op. cit., p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă vreodată făcutu-i-ai bine cu fapta ori graiul.
Te-am auzit doar acasă la tata eu însumi adesea
Cum te mîndreai povestind că pe Zeus cel negru de nori
Singură tu între zei îl ferişi de prăpăd şi ocară
Cînd s-apucaseră-n lanţuri odată să-l ferece zeii,
Hera, Poseidon şi Palas Atena. Căci tu, o, zeiţo,
Dusu-te-ai şi-ai izbutit pe marele zeu să-l dezlănţui
Iute chemînd în Olimp pe cel cu o sută de braţe,
Căruia zeii îi zic Briareu, Egeon muritorii,
Un uriaş care-ntrece-n putere pe tatăl său Cerul".

Thetis către Zeus:

„Dacă vreodată cumva între zei te-am slujit, o Părinte,
Fie cu graiul ori fapta, te rog împlineşte-mi dorinţa.
Cinste dă fiului meu, care scris e să moară, sărmanul,
Mai timpuriu decît alţii şi totuşi Atrid Agamemnon
L-a înjosit mai deunăzi, cu sila luatu-i-a darul.
Tu dar încalte cinsteşte-mi-l Olimpiene 'nţelepte;
Facă troienii pe ahei să tot biruie pînă ce aheii
Cinste arăta-vor feciorului meu şi spori-i-vor mărirea". [1]

Iată deci cum arată lumea zeilor în eposul homeric; o lume de tip poetic, calchiată după lumea umană din vîrsta mito-poetică (vîrsta de aur) a acesteia.

3. Din *antropomorfizare* decurge o altă trăsătură: *umanizarea;* procesul de umanizare a zeilor n-a cunoscut în nici o altă cultură forme atît de evidente, de pregnante, de adînci. Zeii sînt *rezultatul efortului de a reconstrui lumea eroică pe un alt plan,* deoarece eroizarea întîmpina dificultăţi la scara fiinţelor muritoare; procesul de eroizare, de conferire a aureolei de erou găsea în umanizarea zeilor un fel de împlinire supremă. Umanizarea progresivă a divinului este una din trăsăturile cele mai izbitoare ale religiei greceşti. „Umanizarea zeilor — scria Finley — era un pas înainte de o uimitoare îndrăzneală. Ca să înfăţişezi un număr de fiinţe supranaturale, altfel decît ca pe nişte vagi spirite informe ori ca pe nişte chipuri monstruoase, în parte ca animale de pildă — şi anume ca bărbaţi şi femei, cu patimi omeneşti, pentru aceasta se cerea o mare cutezanţă şi totodată o mîndrie inspirată

[1] Homer, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

de propria omenie. După care, făurindu-şi astfel zeii, omul homeric s-a putut denumi singur «asemenea lor»"[1].

Astfel, ei intervin mereu în războiul troian, participă (de o parte sau de alta a celor două tabere) la liberul joc al forţelor omeneşti, ceea ce introduce un element de fantastic sau de iraţional. Există aici şi o ficţiune literară pusă în slujba unei convenţii: aceea că trebuia să se facă, cu imense sacrificii, o demonstrare inversă a rolului lui Ahile, a consecinţelor dezastruoase pentru ahei a neparticipării sale la luptă.

Zeii greci nu sînt ca zeii indieni—nişte fatalităţi elementare, nici entităţi instinctuale şi forţe rudimentare, ca mareele, anotimpurile, nu sînt nici monştri telurici, ci făpturi psihologice, construite de fantezia greacă după chipul şi asemănarea omului. O scenă grăitoare, emoţionantă este, de pildă, aceea a rănirii zeiţei Afrodita, care intervenise în favoarea troienilor:

„Cum o ajunse din goană prin mare-mbulzeală a oştirii
El se întinse înainte cu arma, îndîrjitul Tidide,
Şi năvălind, o împunse cu lancea pe gingaşa mînă
La-ncheietură, în palmă, şi-n piele-o pătrunse prin haina
Cea strălucită, măiastră, ţesută de zînele Graţii,
Prinse pe loc după asta să picure sîngele zînei
. . . . . .
De durere
Ţip-Afrodita ia vîrtos şi pe fiu şi-l aruncă departe
Dar îl apucă pe el în braţe din norul cel negru
Febos Apolon, ca nu cumva-n piept să-l înţepe cu lancea
Şi să-l omoare Danaii. Ci strigă vîrtos Diomede:
«Lasă războiul, tu fiică a lui Zeus şi du-te. Ori poate
Nu ţi-e destul că ademeni femeile slabe din fire?
Dacă mai umbli pe-aici ia seama să n-ajungi să tremuri
Chiar de departe auzind că-i vifor de cruntă bătaie»". [2]

Rănire, ţipăt de durere, scurgere de sînge — nu sînt toate acestea manifestări omeneşti? Şi ce mîndră înfruntare — de fapt înjosire a frumoasei zeiţe din partea unui luptător viteaz, neînfricat. Şi cum să nu fie aşa dacă zeii sînt stăpîniţi, ca şi oamenii, de pasiuni devastatoare, de viclenii, cruzimi — sînt mincinoşi,

[1] I. M. Finley, op. cit., p. 174.
[2] Homer, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

răzbunători și se dovedesc uneori a fi mai puțin stăpîniți, mai fără frîu decît oamenii înșiși.

În epoca homerică, bătrînii zei ai naturii, sau cei legați de viața de toate zilele a oamenilor, supraviețuiau, dar nu mai aveau ponderea pe care o aveau înainte. De pildă, Helios-soarele este atît de neputincios, încît atunci cînd înfometați, tovarășii lui Ulise îl insultă cumplit măcelărindu-i o parte din cireadă, el nu se poate răzbuna singur, ci se duce să se plîngă lui Zeus. Nici Selene — zeița Lunii nu mai are importanța pe care o avusese; Dionysos nu mai era nici el luat în seamă, dar va renaște mai tîrziu în tragedia greacă. Doar Demeter, zeița fertilității, rămîne o figură de seamă a religiei grecești; riturile ei simbolizează succesiunea anotimpurilor, taina plantelor. Dar cultul acestei zeițe se oficia oarecum în afara religiei olimpice oficiale. Riturile ezoterice sau sîngeroase, sacrificiile umane și tot ceea ce dădea zeilor un caracter inuman erau înlăturate sau erau fenomene cu totul accidentale și singulare în spațiul culturii grecești, cum a fost sacrificiul Ifigeniei în expediția contra Troiei.

Umanizarea zeilor poartă totuși pecetea unei societăți sclavagiste, bazată pe inegalitate și nedreptate; zeii eleni oscilează, în orice caz, între întruchiparea unor forțe ale naturii și a unor forțe social-umane, și chiar cei mai evoluați dintre ei, meniți să simbolizeze armonia culturii grecești, au totuși o serie de elemente instinctuale, legate de natură, dar mai ales simbolizează noile forțe morale ale societății grecești.

4. O altă caracteristică a lumii mitologice grecești este aceea a *poeticității* sale; *lumea zeilor nu reprezintă un model de moralitate*. De obicei oamenii caută în religii diferite forme de moralitate, de comportament moral, de educație morală. Or, mitologia greacă este mai ales una poetică, ea ne prezintă nu atît sanctuare, cît un repertoriu de teme poetice. Deci zeii *Iliadei* nu sînt exponenții unei morale, ci *modele estetice ale artei grecești*. Singura normă pe care o impun oamenilor este aceea de a nu transcende condiția lor muritoare. De unde rezultă că nici printre zei nu domnesc legi morale. Cum susținea Paul Mazon, zeii reprezintă imaginea omului care și-a pierdut orice frînă, ei sînt mai impulsivi, mai puțin stăpîni pe ei înșiși decît oamenii. Portretele lor sînt lipsite de delicatețe, scenele în care sînt zugrăviți dau impresia de caricatură. Și cu toate acestea, zeii *Iliadei* sînt mai generoși, mai rezonabili în comparație cu zeii orientali — brutali, cruzi. Din

Scanned with OKEN Scanner

acest punct de vedere, Homer reprezintă primul stadiu în istoria controlului exercitat de greci asupra propriilor lor mituri, de rînduire a lumii, a raporturilor om-natură, om-zei, într-o *armonie* pe care veacurile următoare aveau s-o dezvolte şi s-o înalţe spre gloria elenismului.

Un factor important al mitologiei greceşti este *credinţa în fatum — Moira*, puterea impersonală ce stăpîneşte în toate şi peste toate, fiecare muritor avînd partea sa de fatum. De aici nu rezultă însă un fatalism grav, căci Moira este mai mult o *linie a vieţii*, care leagă manifestările şi întîmplările esenţiale ale vieţii unui individ sau a unei colectivităţi.

Moira este ireductibilă la orice tentativă de umanizare. André Bonnard scria: „Moira nu este o divinitate căreia să i se fi atribuit vreodată o formă omenească. Este un fel de lege, dar necunoscută, a universului căruia îi asigură stabilitatea. Ea intervine în mersul evenimentelor pentru a repune lucrurile la loc cînd au fost deranjate de libertatea destul de relativă a oamenilor şi cvasisuverană a zeilor.

Noţiunea de destin nu este deloc, la greci, un fatalism care refuză orice libertate fiinţelor lumii. Moira constituia un principiu care se situează deasupra libertăţii oamenilor şi a celei a zeilor şi care, în mod inexplicabil, face ca lumea să fie cu adevărat o ordine“. [1]

Moira nu era deci incompatibilă cu raţionalismul fundamental al culturii greceşti, care presupune de asemenea o ordine stabilă — *cosmos*, ceea ce înseamnă tocmai univers, ordine, frumuseţe.

Există în *Iliada* pasaje în care intervenţia zeilor e sortită eşecului, nu numai pentru că ea contravine voinţei celui mai mare dintre ei, ci şi pentru că ea contrazicea destinul, care a fost hotărît de Moira.

După cum am văzut, în marile culturi arhaice ale Orientului, îndeosebi în cea egipteană, ideea de moarte constituia o prezenţă copleşitoare în conştiinţa culturală şi artistică. Nu şi în cultura greacă. Grecii nu se gîndeau la moarte decît cu sfială. Moartea este împărăţia umbrelor, o semiexistenţă. Ei afirmau în primul rînd viaţa, iar prezenţa morţii în lume ca semiexistenţă, ca umbră este gîndită cu un permanent regret şi melancolie, ca un revers al afirmării. Lucian Blaga scria: „Religiozitatea omului homeric

---

[1] André Bonnard, *Civilizaţia greacă*, vol. I, Editura ştiinţifică, 1967, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

consistă în credința că rostul omului se împlinește în lume, iar nu dincolo de ea, adică în lumea aceasta dată, care este și spațiul zeilor. Omul homeric crede că zeii intervin distant, familiar, dar destul de omenește în treburile omenești... Moartea nu joacă nici un rol în realizarea nemuririi omenești ca atare, căci ea e semiexistență. Totuși sentimentul profund al morții subliniază și dă o tonalitate foarte complexă afirmării vitale grecești. În spațiul mărginit intermundan, oamenii sînt conlocuitori cu zeii, într-un fel de familiaritate ierarhică cu ei"[1].

Cît de departe sîntem de *etosul egiptean*! Religiozitatea omului grec (deși termenul însuși pare inadecvat în ceea ce-i privește sau în raport cu alte tipuri de religiozitate) se mișcă, așadar, în albia condiționată de stilul întregii sale vieți spirituale. Spiritul grec pune frîu înclinărilor spre tot ceea ce este misterios, este un spirit al normelor tragice, al ordinii, dar undeva, într-un ungher de suflet, păstrează un obscur interes pentru misteriosul ce depășește orice normă.

5. Mit și adevăr rațional la Homer

Găsim la Homer o enciclopedie de cunoștințe și idei, de mituri și valori incipiente; de pildă, o *viziune asupra universului fizic*, consonantă cu cea a presocraticilor. Miturile sale sînt mai curînd învelișul poetic al unor noțiuni raționale (nu chiar științifice cum afirmă Felix Buffière) decît expresia unei conștiințe religioase; unele din ele se referă la elemente alcătuitoare ale universului, animate și personificate. Lui Homer îi era proprie acea imagine grandioasă a universului — semimitologică, semifizică —, el cunoștea marile legi ce guvernează universul material și în care aerul și eterul, focul, apa și pămîntul alcătuiesc deopotrivă conflicte gigantice, dar și o fermecătoare armonie. Ordinea elementelor, geneza și ciclurile cosmosului, toate dramele care se joacă în stele, planete sau regiunea meteorilor sînt expuse mai mult sau mai puțin obscur în *Biblia* grecilor.[2] S-au evocat chiar apropieri, înrudiri dintre Homer și Thales. Versurile celui dintîi:

„Oceanul, tatăl zeilor și Tethys mama lor"

(II, XIV, 201)

---

[1]. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor*, Fundația pentru literatură și artă, 1946, p 431.

[2] cf. Felix Buffière, op. cit., p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

„Oceanul care este originea tuturor fiinţelor“

(II, XIV, 246)

au fost cunoscute, desigur, de marele bărbat înţelept, părintele filosofiei greceşti care făcea din apă sursă, esenţă şi principiu de unitate a tuturor fiinţelor, a tuturor lucrurilor. A-l acuza pe Thales, cum au făcut Heraclit, Sextus, Empirius ş.a., că l-a copiat pe Homer este lipsit de sens. Au fost destui factori de ordin geografic, istoric cultural — inclusiv vechile credinţe, transmise prin ficţiunile poeţilor — care l-au determinat pe Thales să considere apa ca principiu originar şi explicativ al lumii; este vorba de un întreg climat spiritual, cu deosebiri tranşante între vîrsta mitologică şi cea istorică raţională. Homer aparţine celei dintîi. Primii filosofi greci sînt contemporani cu primele exegeze ale lui Homer, care urmăreau să pună în lumină sensurile „fizice“, conţinuturile realiste ale miturilor sale, adevărurile raţionale ce se află dincolo de frumuseţea poetică a mitului.

Fizica lui Anaximene, care derivă totul din aer-cauză a vieţii, principiu al lucrurilor, reluată de gînditorul cretan Diogene din Apolonia pune aerul în legătură cu Zeus al lui Homer: principiul ce ţine seama atît de schimbările pe care le suferă fiinţele ca şi de identitatea lor funciară, un principiu inteligent ce reglează toate lucrurile, este *aerul* — zeul prezent în toate lucrurile la care participă toate fiinţele. Diogene a pus în paralelă zeul-aer ca suflet al lumii şi marele zeu al lui Homer — Zeus ca personificare a aerului, prezent peste tot în lume. Această teorie a lui Diogene Apolonianul a avut o puternică influenţă asupra unor teorii medicale (cf. tratatul hipocratic), asupra sofiştilor pentru care aerul, eterul erau noii zei şi asupra lui Cicero (cf. *De natura deorum*).

Este exagerată pretenţia unor exegeţi alegorişti (Theagene, Metrodor din Lampsaca, Glaucon) de a descoperi la Homer o fizică de aceeaşi natură cu a primilor filosofi, sau de a împinge alegoriile pînă la „fizicalizarea“ mitului (în iubirea dintre Zeus şi Hera pe muntele Ida ar trebui să vedem o întruchipare a aerului şi eterului, sau de pildă în iubirea adulteră Ares-Afrodita ar trebui să vedem nu o chestiune superficială de moralitate, ci o problemă cosmică, de conjugare şi echilibrare permanentă a forţelor de atracţie şi repulsie — *războiul* şi *iubirea*, dar toate aceste analogii îşi au totuşi semnificaţia lor care nu trebuie să ne scape: ele ne îndeamnă să căutăm adevărul dincolo de învelişul mitic; ceea ce presupune că Homer însuşi era la curent cu cunoştinţele „ştiin-

Scanned with OKEN Scanner

ţifice" ale vremii sale. Interpretarea alegorică nu este însă singura posibilă. Miturile homerice au putut fi interpretate şi ca transfigurări ale unor fapte de istorie sau ale unor fapte morale. De fapt toate aceste interpretări sînt complementare şi nu opuse. Important este că poemele homerice, ca şi primele speculaţii filosofice s-au născut pe acelaşi pămînt binecuvîntat al Ioniei, manifestînd aceleaşi tendinţe raţionaliste manifestate prin: un loc infim acordat magiei, ireverenţa faţă de zei, primatul faptei umane, natura materială a unor procese cosmice etc.).

În Orient, arta era strîns legată de mit. În epopeile homerice reprezentările mitice se împletesc cu creaţia artistică; este greu, dacă nu imposibil, să spui unde se termină mitologia şi începe necesitatea artistică. Poemelor lui Homer le este cu totul străin modul de gîndire abstract, lumea noţiunilor raţionale. Poetul a avut înaintea ochilor, în primul rînd multiplele, viile imagini artistice pe care le-a exprimat în splendide metafore, comparaţii, epitete.

Interesant este că o serie de interpreţi talentaţi, de felul lui Maxim din Tyr, ştiu să vadă coabitarea rodnică a mitului şi adevărului raţional: mitul nu falsifică adevărul şi nu-l degradează, ci-l face mai frumos, îi conferă strălucire, îl face deziderabil. Imaginile lui Homer reprezintă veşmîntul poetic al mitului, dar atît poeţii, cît şi filosofii năzuiesc spre lumea ascunsă, invizibilă, spre ceea ce se află dincolo de aparenţa sensibilă a lucrurilor. Gînditorul menţionat se întreabă chiar — *Există o filosofie a lui Homer?* Întrebare ce nu se suprapune cu aceea dacă *există o doctrină sau o şcoală homerică*, aşa cum există una platoniciană sau stoică, deoarece la prima întrebare răspunsul este afirmativ — există o filosofie a lui Homer, în chiar natura cognitivă şi axiologică a imaginilor sale — iar la cea de-a doua nu poate fi decît negativ. Filosofia lui Homer este deci de esenţă mitică şi simbolică, ceea ce, după cum crede şi Clement din Alexandria, nu falsifică adevărul, ci-l face mai august şi mai grandios: nici lumină deplină, nici obscuritate, ci o dulce penumbră, iată *idealul estetic* căutat în mit de neoplatonism a cărei atitudine faţă de Homer diferă radical de aceea a lui Platon însuşi. Maxim din Tyr decretează deci că Homer este un adevărat filosof, ceea ce implică nişte consecinţe, deoarece filosofia este privită de greci ca îmbrăţişînd ansamblul cunoştinţelor umane — logică, morală, teologie, discipline ştiinţifice *in statu nascendi*. A-l interpreta pe Homer în această perspectivă care nu este doar alegorică sau

Scanned with OKEN Scanner

alegorizantă cum afirmă Felix Buffière, ridică problema *simbolului*, „care — după același autor — în sensul cel mai larg este orice semn care amintește ochilor sau spiritului o realitate diferită. Simbolul implică esențialmente un raport între doi termeni pe care el îi apropie: raport fondat pe natura lucrurilor sau stabilit artificial". [1] Cu precizarea că *simbolismul* nu este doar „limbajul preferențial al primitivilor" ci forma de cunoaștere proprie artei, un mijloc necesar de interpretare a viselor și de explicare a divinației în viața indivizilor și a societăților. Cu alte cuvinte, însuși exemplul lui Homer arată că simbolul nu e doar efectul nematurizării și nedezvoltării cunoașterii științifice, ci o modalitate de expresie (care poate evolua alături de cea științifică) a raportului esențial dintre imagine și realitatea pe care o evocă, de corelare subtilă a fiecăreia din particularitățile celor doi termeni. Există un simbolism popular pentru întreaga lume înconjurătoare, care se perpetuează și, după afirmarea modurilor științifice de explicare „... Homer nu a visat la crearea lumii, cum afirmă alegoriștii", dar opera de artă pe care a produs-o „poate foarte bine să ducă mai departe decît a voit artistul să sugereze, mai mult decît spune el. Aceasta este chiar piatra de încercare a artei adevărate" [2]. Iar miturile homerice ca mitul lui Prometeu, Oedip sau Antigona reprezintă o forță stimulativă pentru gîndire. Homer a „ascuns" mesajul — adus oamenilor, sub țesătura poetică a miturilor; „cunoștințele despre natură sau despre divinitate, Homer nu le-a oferit deloc în limbaj clar, ci în limbaj cifrat, sub formă de enigme și de mituri [...] Adevărul este de altfel lucru atît de dificil de cucerit, el cere atîtea eforturi și lupte încît nu este permis a-l oferi celor al căror suflet n-a fost purificat. Mitul este deci un văl care dezleagă adevărul profanilor..." [3]. El recurge la obscurități intenționale nu din rațiuni religioase sau estetice, ci pur și simplu din neputința de a ne oferi adevărul în „coaja lui pură", de a pătrunde secretele naturii cu ajutorul unei rațiuni științifice insuficient maturizată.

Poezia homerică — s-a spus — este ca un ocean în care suprafața strălucitoare a apelor ascunde o lume misterioasă, în care transformările lui Proteu sînt metamorfoze ale materiei originare.

---

[1] Felix Buffière, op. cit., p. 51

[2] Idem, op. cit., p. 56.

[3] Idem, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

Descoperim aici un întreg univers psihologic, trăsături esențiale ale spiritului grec, enigma, misterul în ceea ce privește trecerea de la vizibil la invizibil, predilecția pentru mit. Pe primul plan se află mitul, nu alegoria — mitul ca ficțiune care nu se opune adevărului, ci îl ilustrează și totodată sensibilizează lecția morală sau conștiința filosofică. În viziunea lui Platon, mitul este mai mult decît atît: mijlocul de a ajunge la adevăr, de a ni-l apropia. Conținutul moral și valoarea mitului constau tocmai în adevărul lui.

6. Natura morală a eroilor homerici

Personajele lui Homer sînt croite pe măsura legendelor din care sînt desprinse sau în cadrul cărora se mișcă, și înzestrate cu o noblețe care nu este numai de origine ci mai ales de însușiri personale, de gînd și faptă.

Omul homeric, eroul homeric este cel al civilizației arhaice, caracterizat prin *simplitate* sufletească, *onoare* și *virtute*, *putere*, *bărbăție*, *curaj*, *vitejie*; *laşitatea* este cea mai reprobatoare slăbiciune, contrară eroismului.

Despre Homer s-a spus că este și un mare creator de personaje cu o imensă și pătrunzătoare forță de caracterizare: printr-un gest, printr-o atitudine, oricît de neînsemnat ar părea personajul, el caracterizează ceea ce constituie fondul oricărei ființe omenești. Majoritatea personajelor sale e alcătuită din soldați viteji, dar fiecare e viteaz în alt fel: curaj de rezistență, de elan, de bravură spartană, de înflăcărare a tinereții.

Este adevărat că puține din aceste personaje sînt de origine umilă. Chiar Eumeus, porcarul lui Ulise în Ithaca, răpit de fenicieni în copilărie și vîndut ca sclav, este de fapt un prinț prin naștere. De altfel, sclavii ei înșiși au un loc bine determinat în societatea eroică; loialitatea față de stăpîni este aceea care le determină valoarea. Eumeus și doica Euryales sînt apreciați pentru credința și loialitatea lor față de Penelopa, față de stăpîn și de fiul acestuia.

Oricum, eroii lui Homer — prin calitățile lor, prin forța morală și bravura lor — trebuiau să servească drept model generațiilor de mai tîrziu. Contau deopotrivă însușirile fizice, morale și intelectuale, pe primul plan aflîndu-se desigur cele de natură eroică deoarece tocmai cîmpul de luptă este acela care le testează însușirile și în care se manifestă libertatea lor. În luptă își realizează întreaga

Scanned with OKEN Scanner

amploare a însuşirilor lor eroii care conduc în Iliada — Ahile, Hector, Ajax, Patrocle. Idealul eroic nu se poate realiza fără anumite însuşiri fizice şi morale, prin calitatea gesturilor, a faptelor. Ceea ce gîndesc aceşti eroi, universul lor lăuntric ne este mai puţin cunoscut. Îi cunoaştem prin ceea ce spun şi prin ceea ce fac; acţiunile reprezintă tocmai împlinirea firească a personalităţii lor.

Dacă Hector este în acelaşi timp un luptător neînfricat şi un soţ şi tată iubitor este pentru că el are într-adevăr ceva pentru care merită să lupţi; dacă Agamemnon este totodată curajos şi anxios, regesc şi arogant, este pentru că el are responsabilităţi mai grele decît tovarăşii săi şi este greu împovărat de ei. Dacă Telemah este la început incapabil de a-i înfrunta pe peţitori este pentru că e încă un băiat fără experienţă şi încredere în sine, dar cînd îl întîlneşte pe tatăl său şi învaţă de la el ce să facă, el o face fără şovăială sau teamă. Cheia personajelor masculine ale lui Homer este că ele se revelează şi se verifică pe sine în acţiune. Nu încape îndoială că Homer a învăţat ceva despre ei din tradiţie, dar el îi face să trăiască, să fie oameni de acţiune.

Aiax face parte din conducerea taberei aheene, este întruchipare a vitejiei şi a forţei fizice, a încrederii în sine care merge pînă la imitarea zeilor. Îl cunoaştem pe Aiax din *Iliada*, dar şi dintr-o tragedie a lui Sofocle, prima tragedie prin care marele tragediograf se eliberează de influenţa lui Eschil. Aram Frenkian scrie: „Aiax este un erou bun, prevăzător, generos, gata oricînd de ajutor. O singură dată a avut un moment de revoltă, cînd s-a crezut nedreptăţit prin atribuirea armelor lui Ahile de către Ulise... singurul defect, sau mai bine zis, singura scădere a lui Aiax este mărginirea lui, este inteligenţa lui redusă“ [1]. Socotindu-se cel mai îndreptăţit să poarte armele lui Ahile după moartea acestuia, intră, firește, în conflict cu Ulise. La Sofocle el se prăbuşeşte pentru că i-a sfidat pe zei, uitîndu-şi condiţia umană. Zoe Dumitrescu-Buşulenga se întreabă dacă Aiax este numai o victimă a răzbunării zeilor, sau drama sa ne dezvăluie un adevăr mai adînc, mai tulburător despre o treaptă de evoluţie şi despre un ideal, despre un model uman. Aiax e lipsit de resurse interioare, cu o scară de valori săracă, prin lipsa de contact cu zonele spiritului. De aceea se prăbuşeşte el şi nu datorită răzbunării zeilor sau

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

nedreptăţii săvîrşite împotriva lui de atrizi şi Ulise, ci ca rezultat al propriei sale determinări pe o *treaptă inferioară a condiţiei umane* pe care n-o poate depăşi.

În interpretarea lui Jean Starobinski *(L'épée d'Aiax)*, Aiax apare într-o nouă lumină; el simbolizează un moment de trecere de la *tipul mitic-epic* la cel *eroic*, de la *eroul colectiv* simbolizat de Ahile, la *omul eroic*, pradă rătăcirii şi disperării — singur în faţa destinului său — interpretare ademenitoare, dar greu de admis deoarece *eroicul* este tocmai valoarea cadru a primului stadiu şi tip — mitico-epic, iar însuşirile psiho-spirituale ale lui Aiax nu pot face din el un moment de tranziţie de la forţa oarbă a armelor la puterea gîndirii ilustrată de Ulise, ceea ce presupune de asemenea depăşirea violenţei primitive.

Un erou cuceritor din aceeaşi tabără a aheilor, despre care pe nedrept se vorbeşte mai puţin, este *Diomede*, prieten şi tovarăş al lui Ulise pe care-l însoţeşte în misiunile cele mai grele, luptător curajos. În comparaţie cu Hector, este exagerată afirmaţia lui Finley că „Homer i-a dat lui Diomede curajul cel mai strălucit din poem", dar este adevărat că personajul e de o noblețe umană rar întîlnită printre aheii asediatori. Lui i s-a dat chiar şi privilegiul de a lupta cu zeii — ceea ce nici măcar Ahile n-a cutezat. Îi înfruntă pe Afrodita, pe Apollon şi pe Ares, o atacă pe zeiţa frumuseţii ce încearcă să-i sustragă un adversar troian, o rănește, o face să-i curgă sînge. Într-un alt episod îl loveşte pe Ares care scoate un răcnet înspăimîntător. Totul fără aroganţă şi lăudăroşenie. Există la el un foc interior ce-l împinge firesc spre toate îndrăznelile. Diomede este şi el un pasionat, dar nu întunecat şi sumbru ca Ahile, ci luminos, entuziast. Războinica, dar înţeleapta Atena, îl umple de forţă şi curaj, îl ajută să-l lovească pe Ares-Răul încarnat, detestat de oameni şi de zei, care n-a avut decît puţine temple şi altare. Cavalerismul şi noblețea sufletească a eroului reies cu putere în evidenţă atunci cînd ia apărarea nenorocitului Tersit — altminteri un personaj detestabil, de o mare urîţenie fizică şi morală, atunci cînd e lovit cu sălbăticie de Ahile.

Ahile este principalul erou al Iliadei, cel mai viteaz şi neînfricat luptător din tabăra aheilor. Eroicul ca valoare centrală, focalizatoare şi-a găsit în el cea mai strălucită întruchipare, asociindu-se cu *amorul propriu* şi *onoarea*. El este de neînlocuit şi încarnează virtutea războinică, fără nici o slăbiciune. Nimic şi nimeni nu-l clintește din hotărîrea sa de a nu lupta în semn de

Scanned with OKEN Scanner

revoltă și protest contra actului abuziv al lui Agamemnon. Pînă cînd Patrocle — prietenul la care ținea mai mult ca la oricine pe lume — luptînd cu armele sale în fruntea ostașilor ahei, îi respinge pe troieni într-o strălucită contraofensivă, dar cade răpus de Hector; durerea lui Ahile este năprasnică: stă întins pe pat, nu mănîncă, nu bea, într-un abis de suferință care-i topește amorul propriu și mînia față de Agamemnon, dezlănțuind în el o altă furtună de mînie și sete de răzbunare împotriva lui Hector; o pasiune nebună este înlăturată nu prin reflecție, prin cugetare, ci prin altă pasiune devastatoare. Întoarcerea la luptă a lui Ahile în cea de-a patra bătălie a *Iliadei* dezlănțuie un măcel înspăimîntător, armata troiană este în parte decimată, exterminată, parte se retrage demoralizată în interiorul cetății. Numai Hector rămîne spre a-l înfrunta. Lupta corp la corp între Ahile și Hector este punctul culminant al *Iliadei*, de un dramatism zguduitor. Eugen Simion denunță cruzimile pe care se bazează eroismul grec, așa cum îl ilustrează Ahile. Și preferința mea — și cred că a marii majorități a cititorilor Iliadei — merge către Hector. Să nu fim totuși nedrepți cu Ahile. Dacă *Iliada* este o „carte a destinului"..., „o carte a măreției și violenței", aceasta se datorește eroilor săi și poate în primul rînd lui Ahile căci, la urma urmei, cruzimile nu sînt ale sale ca individ ci ale războiului — cu atît mai mult cu cît orice război de cotropire și jaf cum a fost cel purtat de ahei, nu poate evita asemenea cruzimi, indiferent de calitatea umană a eroilor săi. Dar Ahile nu are nevoie de apărarea mea, ea se află în chiar eseul menționat, unde se arată că ceea ce-l salvează este *conștiința morții* — „Ahile biruie totul în afară de *nebiruita soartă*. Prin aceasta el își dobîndește condiția tragică. Ea dă grandoare și complexitate unui erou care, altfel ar fi condamnat la o insuportabilă fanfaronadă" — și întîlnirea finală cu Priam, cînd bătrînul rege reușește să-l facă să simtă puternic dorul de propriul său tată. „Se produce, în acest scurt răgaz, o fulgerătoare umanizare a eroului"[1].

Ahile și Hector sînt, după aprecierea lui A. Bonnard, cei doi „sori ai poemului" în care „strălucesc două feluri atît de esențiale de viață omenească, încît este greu a o trăi la o anumită altitudine, fără a participa la unul sau altul din ele"[2]. Să ne amintim și de

---

[1] Eugen Simion, *Cruzimile lui Ahile*, in *Sfidarea retoricii*, Editura „Cartea românească", 1985, p. 105.

[2] André Bonnard, op. cit., p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

cuvintele lui Fr. Engels: „Ahile... a fost cel mai mare erou al legendelor greceşti, iar retragerea în cortul său a slujit drept subiect *Iliadei*, cea mai grandioasă epopee a tuturor timpurilor“ [1].

Ahile era o adevărată întruchipare a tinereţii şi a forţei, tinereţe nestăpînită, fără frîul vieţii sociale. Pentru a zugrăvi puterea lui Ahile, Homer foloseşte comparaţii de mare forţă, este asemenea unui mare incendiu care bubuie în prăpastiile adînci ale muntelui, pădurea deasă arde, vîntul scutură şi învîrteşte flacăra — astfel se năpusteşte Ahile ca un zeu ucigînd pe toţi cei pe care-i urmărea iar pămîntul negru era scăldat de sînge.

Resortul psihic al forţei lui Ahile este, încă o dată, pasiunea; el este mistuit de *prietenie*, *amor propriu*, de *glorie* şi *ură*, dar forţa lui nu se declanşează decît împinsă de pasiune. Totul în jur, Briseis, Agamemnon, Patrocle, Hector, dezlănţuie în el o furtună după alta. *Pasiunea* este forţa, dar şi slăbiciunea sa ca o obsesie care estompează restul şi de care nu poate scăpa decît prin *acţiune*.

Tripticul — *pasiune*, *suferinţă*, *acţiune* îi conferă o natură contradictorie: inuman la rugămintea muribundului Hector de a-i fi returnat corpul alor săi, dar şi uman prin iubirea vieţii, prin dragostea şi prietenia faţă de Patrocle şi mai ales în celebra scenă amintită deja a întîlnirii cu Priam, cînd bătrînul tată, umil, cu riscul vieţii, îi cade în genunchi, sărută mîinile ucigaşe care i-au omorît atîţia fii, şi-i vorbeşte de tatăl său Peleu ce trăia încă în ţara sa îndepărtată şi se bucura că fiul îi este în viaţă. Ahile este mişcat pînă în adîncul inimii sale şi plînge împreună cu Priam. Este o scenă de mare frumuseţe şi umanism pe care trebuie s-o cunoaştem direct de la sursă, cel puţin parţial:

„..... Abia contenise Ahile
Din ospătat şi băut şi încă mai sta masa gătită;
Marele Priam atunci se furişă-n cort şi de aproape
Cade-naintea viteazului îngenunchind şi sărută
Ucigătoarele-i mîini, care aşa de mulţi fii îi omorîră.“ [2]

---

[1] Marx, Engels, op. cit., p. 276.
[2] Homer, *Iliada*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Mai departe Priam ține acel discurs tulburător care l-a mișcat atît de mult pe Ahile, cel ce părea neîndupecat, fără milă și compasiune:

„Zise, și-un dor de părinte și-o jale-i stîrni lui Ahile.
El pe moșneag apucîndu-l de mînă domol îl împinse
Și se porniră pe plîns amîndoi..."
.....
După ce Ahile se satură de tînguit și suspinuri
Și de pe piept își descarcă povara de dor și de jale,
Sare din scaun îndată, de mînă ridică moșneagul
Milă fiindu-i de capul cărunt și de barba căruntă..."

Interesant este că, în discursul care urmează al lui Ahile, acesta își exprimă admirația pentru tăria de suflet a lui Priam, și aruncă asupra zeilor și a sorții valul de nenorociri ce s-au abătut asupra lor:

„Asta e soarta ce zeii croiră sărmanilor oameni,
Viața să-și ducă-n durere, iar lor de nimic nu le pasă.
Două butoaie se află-n Olimp pe podeaua lui Zeus,
Unu-i butoiul de rele, celălalt e butoiul de bunuri.
Cînd un amestec din ele cuiva între oameni dă Zeus,
Nenorocirea-l așteaptă, dar are și parte de bine."[1]

Un erou comparabil cu Ahile și chiar superior acestuia în multe privințe este *Hector*, cel mai viteaz apărător al Troiei. Curajul și vitejia sa nu sînt cu nimic mai prejos decît ale lui Ahile, dar se deosebesc de calitățile acestuia prin faptul că nu sînt fructul unor pasiuni oarbe sau al unor instincte naturale. Homer caută a fi nepărtinitor, dar el nu-și poate ascunde simpatia pentru Hector care pe lîngă *vitejie*, încarnează cea mai înaltă *noblețe*.

Hector nu găsește plăceri în război, ca Ahile, îl detestă, dar trebuie *să învețe* să fie viteaz pentru a-și apăra patria. Este cel mai înalt curaj, după Socrate, deoarece se clădește pe înfrîngerea *sentimentului de teamă* — a ști ce e teama și a fi totuși curajos, iată un tip de existență întemeiat pe reflecție și conștiință morală. Nu ignoră nici chiar *tentația lașității* pentru o scurtă clipă, de exemplu, în momentul cumplit de dramatic cînd trebuia să-l

[1] Idem.

Scanned with OKEN Scanner

înfrunte pe Ahile, cu riscul capital; i-ar fi fost uşor să dea ascultare rugăminţilor tatălui şi mamei sale, de a se înapoia în cetate. I se frînge inima nu numai pentru moartea sa apropiată, dar şi pentru ce ştie ce va urma. Dar depăşeşte toate aceste slăbiciuni — atît de omeneşti totuşi — datorită *respectului uman* şi *dragostei de patrie:* iubeşte Troia şi o apără chiar nemaiavînd speranţe, ştiind că e pierdută. Întreaga lui acţiune este dictată de acest sentiment major. „Ahile nu are nevoie să reflecteze pentru a fi viteaz. Hector este viteaz printr-un act de reflecţie şi raţiune. Într-o zi cînd fratele său Polydamos îl îndeamnă să întrerupă lupta, ascultînd de o prezicere sinistră, răspunde că cea mai bună prezicere este să lupţi pentru ţara ta“ [1].

La Hector, *onoarea* şi *raţiunea* sînt subordonate luptei pentru patrie, pentru valoarea alor săi, spre deosebire de Ahile, şef de trib războinic, cuceritor. Hector este fiul unei cetăţi care se apără, care ştie să impună o *disciplină civică.* Acelaşi Bonnard scria: „Ahile vrea să ucidă în Hector pe acela pe care-l urăşte... Hector nu doreşte să ucidă decît pe duşmanul de moarte al Troiei... Războiul nu-l împiedică pe Hector să fie totodată *civic* şi *civilizat,* patriotismul său este lipsit de ură împotriva duşmanului“ [2]. Ahile trăieşte în cercul strîmt al pasiunilor sale, Hector se mişcă pe un plan universal, dovedeşte înţelegere şi propune lui Ahile un *pact uman* rezonabil — un principiu elementar al *dreptului ginţilor.* În iubirea sa de patrie intră şi dragostea pentru ai săi — poporul troian şi fiinţele care-i sînt cele mai scumpe şi pe care ar vrea să le salveze, dar *în libertate,* nu oricum.

Despărţirea lui Hector de Andromaca este descrisă atît de plastic încît scena pare dăltuită în piatră: presentimentele sumbre ale Adromacăi în care apare toată dragostea ei de soţie, spaima firească a micului fiu cînd zăreşte coiful de aramă al tatălui său, duioşia părintească a eroului şi, mai presus de toate, sentimentul datoriei şi al vitejiei. Viaţa este înfăţişată cu mare simplitate şi armonioasă claritate — un adevărat model al artei antice. Croisset apreciază scena despărţirii ca una din cele mai frumoase creaţii poetice. Nu întîmplător marele Eschil spunea că s-a hrănit din „fărîmiturile ospeţelor lui Homer“.

Este deci o scenă de o tulburătoare duioşie, de un dramatism care o situează pe cele mai înalte culmi; Andromaca şi Hector

---

[1] A. Bonnard, op. cit., p. 67.
[2] Idem op. cit., p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

își vorbesc de la egal la egal, cu o dragoste reciprocă, ca valori umane egale:

„S-apropie Andromaca de el, podidită de lacrimi
Mîna i-o strînge, pe nume-i grăi, apoi zise lui Hector:
„Inima ta te va pierde, sărmane, și n-ai măcar milă
De un copil care-i prunc și de mine, o biată femeie.
Văduvă fi-voi curînd, că toți au să tabere-n tine
Și-au să te omoare vrăjmașii îndată;..."

Frumoasa și îndurerata sa soție îi înfățișează mai departe dezastrul pe care l-ar aduce moartea sa. Hector îi răspunde:

„Grijile aceste, femeie, mă bat și pe mine, dar tare
Mi-ar fi rușine de-ai mei, de bărbați și femei de la Troia
Dacă aș fugi de război și aș sta tupilat ca mișelul.
N-am vr'o pornire spre asta, căci eu m-am deprins să fiu pururi
Gata de luptă și-n frunte mereu la război să mă-ncaier
Pentru mărirea părintelui meu și a mea și a țării". [1]

Hector ilustrează deci o tablă superioară de valori și un conflict de valori de pildă între *prudență* și *onoare;* prudența care-l călăuzește pe fratele său nu este însă calea lui Hector. Dar onoarea sa e clădită pe reflecție, iar eroismul său dictat de sentimentul onoarei e clădit pe disciplină interioară. Sîntem într-un moment al evoluției acestor valori morale în care *onoarea personală* prevalează asupra *datoriei sociale*. Abia cu Eschil în tragedia greacă, datoria socială va fi pusă mai presus de interesul strict individual, personal.

Chiar în clipa morții, Hector este de o luciditate impresionantă; are certitudinea imediată a destinului tragic, își vede moartea de parcă ar atinge-o cu mîna.

Hector este personajul cel mai umanist al întregului epos homeric. Umanismul lui Homer ne propune în acest personaj *un model uman superior:* cunoașterea valorilor, dragostea pentru ai săi, efort și luptă pînă la ultima suflare.

„Astfel, umanismul lui Homer ne propune, în acest personaj, o imagine a omului în același timp adevărată și măreață. Hector este un om care se definește prin dragostea pentru ai săi, prin cunoașterea valorilor universale și, pînă la ultima sa suflare, prin efort și luptă. Murind, el pare a arunca o sfidare morții.

[1] Homer, *Iliada*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Strigătul său — strigătul unui om care se zbate pentru o omenire mai bună — el vrea să fie auzit de «oamenii viitorului», de noi înșine." [1]

Ahile și Hector nu sînt doar două temperamente sau două caractere, ci ilustrează două stadii diferite în evoluția umană. „Măreția lui Ahile este luminată de flăcările incendiului unei lumi care pare pe cale de dispariție, acea lumea aheiană a jafului și războiului. Dar oare această lume este cu adevărat moartă și nu supraviețuiește încă în vremea noastră?" [2]. Hector anunță însă lumea cetății, a comunităților care-și apără pămîntul și dreptul la existență, el proclamă înțelepciunea pactelor și prefigurează cea mai largă fraternitate și libertate între oameni. *Umanismul lui Hector* este limbajul cel mai apropiat și cel mai scump inimii noastre din întregul epos homeric.

Ulise este un personaj deosebit de complex, prezent și în *Iliada*, dar care, evident, dă întreaga sa măsură în *Odiseea:* este un cumul de însușiri: o mare dibăcie, mergînd pînă la comportări înșelătoare, disimulante, întruchipare a valorilor inteligenței practice. Însăși Atena, care-l protejează, îi spune la un moment dat: „Ți-s dragi tertipurile și înșelăciunea pînă-n adîncul sufletului". Dar el minte iscusit, fără intenție și fără gîndul de a face rău cuiva.

Ulise este un om al *acțiunii*, dar nu bazată doar pe *pasiune*, pe voința de a acționa, ci pe *reflecție*, chiar dacă aceasta se desfășoară uneori pe un plan inferior, ca *șiretenie* — care poate fi totuși soluție *simplă* și *elegantă* a unei probleme. „Arma lui Ulise în lupta înverșunată pe care o angajează cu marea, cu soarta, pentru a le smulge partea sa de fericire este totdeauna, împreună cu curajul, *inteligența*. O inteligență cu totul *practică*, o artă superioară de a folosi, în avantajul său, oamenii și lucrurile, fără a-i uita pe zei..." [3]. Ulise este inteligența practică, capabilă de invenție. El este în primul rînd un *homo faber*, cu o inteligență activă, eficientă, cu o „policalificare tehnică" (mînuiește cu egală măiestrie uneltele zidarului, dulgherului, plugarului, ca și sabia). Țelul său suprem este fericirea patriarhală a familiei sale și a supușilor săi. „Ulise încarnează lupta pe care o duce inteligența

---

[1] A. Bonnard, op. cit., p. 71.

[2] Idem.

[3] Idem, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

omenească pentru a organiza fericirea oamenilor într-o lume ale cărei legi sînt încă, pentru el, atîtea carybde și scylle...“ [1].

Dintre multiplele încercări care-i pun în lumină caracterul, grăitoare este și confruntarea finală cu peţitorii. Cursa pe care le-o întinde și uciderea lor cu arcul pe care numai el îl putea încorda pot să pară — în raport cu conștiința modernă — o crimă inutilă. Dar chiar pentru acele vremi Homer a simțit nevoia să motiveze actul său ca o violență necesară, ca un act pedepsitor a unor indivizi vulgari, triviali, aroganți, care i-au batjocorit casa și familia. Față de marii bărbați participanți la războiul Troiei, aceștia aparțin unei generații lipsită nu numai de profil eroic, dar și de simț moral, de respect față de semenii lor. Prezența lor este brutală, devastatoare și terorizantă, iar atunci cînd pun la cale uciderea lui Telemah își pierd definitiv și ultima umbră de drept la compasiunea noastră, astfel încît uciderea lor ne apare ca un act justițiar. Este salvată astfel nu numai *onoarea lui Ulise*, dar și un anume *model eroic* de existență întemeiat pe cunoaștere, dreptate și ordine civică. Într-un fel, Ulise este mai aproape de Hector decît de camarazii săi din tabăra aheilor, ilustrînd amîndoi un tip superior de eroism: manifestare nu numai a unor sentimente de onoare și orgoliu personal, ci și a unor responsabilități pentru apărarea și promovarea valorilor colective ale comunității căreia îi aparțin: este deci un eroism strîns legat de datoria omului față de cetate.

Nu lipsesc nici personajele feminine din eposul homeric. Femeia este deja obiect de cînt și adulație în toată acea tradiție rapsodică ce-l precede pe Homer. El chiar a luat unele figuri feminine din această tradiție, iar pe altele le-a inventat. Acestei tradiții aparțineau Penelopa — soția credincioasă, îndelung supusă suferinței și încercărilor prin purtarea brutală a peţitorilor lacomi, lipsiți de scrupule, Elena — femeia de o incredibilă frumusețe, a cărei răpire a fost, în planul legendei, cauza războiului troian. La cea dintîi apreciem faptul că este mai mult decît o biată victimă a opresiunii, îndemînarea, stăpînirea unor situații cumplite și stăpînirea de sine. Elena nu apare la Homer precum mai tîrziu, în tragedia greacă, ca sursă a răului, și ca răul însuși, ci ca o femeie care produce o impresie extraordinară, pentru care este imposibil să nu lupți deoarece stîrnește admirația pînă

[1] Idem, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

și a venerabililor bătrîni ce alcătuiau Sfatul Troiei. Hecuba, mama lui Hector, care-și pierde în război mulți din fiii ei, are slăbiciuni și furii de mamă (atunci cînd îl roagă pe Hector să nu lupte sau pe soțul ei, Priam, să nu-și asume riscul de a merge în tabăra lui Ahile spre a-i răscumpăra corpul), dar sfîrșește prin a-și accepta cu resemnare destinul. Personajele feminine, poate chiar mai mult decît cele masculine, sînt puse în situații dramatice și concepute astfel încît să ne lumineze mai bine anume aspecte ale destinului uman. Homer își aduce figurile eroice într-o orbită umană și le menține, de regulă, la un înalt nivel de distincție.

Un loc aparte ocupă în poemele homerice *monștrii* — creaturi stranii despre care circulau diferite povești. Ei apar mai ales în Odiseea și ocupă un loc de seamă în aventurile lui Ulise, mai ales în confruntările acestuia cu lumea necunoscutului. Modul de zugrăvire a acestor personaje este diferit. În cazul unora — ca Scylla — exagerează trăsăturile de monstruozitate; Scylla este înfățișată într-o imagine înspăimîntătoare, cu 6 capete, fiecare cu trei șiruri de dinți, 12 picioare și lătrat de cîine, este o hidoșenie unică. Totuși, Homer tinde mai curînd să-i apropie pe monștri, cît de cît de sfera umană, fără a le exagera monstruozitatea. De exemplu, regina Lestrigonienilor este cu adevărat o figură formidabilă, dar Homer spune că ei au găsit o femeie tot atît de mare cît un munte. Ciclopul Polifem este amplu portretizat — o brută imensă care, atunci cînd prinde străini, îi înhață, le strivește capetele de podea, înainte de a-i mînca cu oase cu tot, apoi cade într-un somn lent, vomitînd îmbucăturile de carne. Și totuși atunci cînd, orbit de Ulise, vorbește cu berbecele său, e ceva impresionant în atitudinea sa. Polifem este o figură odioasă a vieții în ce are aceasta mai bestial, dar Homer tinde să reducă asemenea figuri la proporții umane. Circe — vrăjitoarea care-i preface pe tovarășii lui Ulise în animale, cu o rece indiferență, devine prietenă loială și-l ajută pe Ulise atunci cînd acesta o subjugă. Lui Calypso i s-a dat un rol neașteptat: este o zeiță care trăiește singură, pe o insulă frumoasă la capătul lumii: acolo îl salvează pe Ulise cînd corabia acestuia este distrusă și tovarășii săi înecați. Ea se îndrăgostește de el și-l așteaptă cu afecțiune, sperînd că va sta cu ea pentru totdeauna, dar în cele din urmă se resemnează cu plecarea lui și chiar îl ajută cu bunătate și cu o liniștită demnitate. Umanitatea acestei zeițe este aproape fără egal în lumea fantastică a Odiseii.

Scanned with OKEN Scanner

„Prin asemenea mijloace, Homer centrează lumea sa pe om, şi reduce chiar şi pe monştri cu anumită aproximare la imaginea sa. Este modul său de micşorare a ororii necunoscutului şi îndeosebi a creaturilor de groază ale imaginaţiei care-i obsedase pe Grecii micenieni şi încă îi stăpînea pe ei înşişi, după cele mai timpurii vase din sec. VII“ [1].

7. Odiseea — mitul rătăcirii şi întoarcerii

Unitatea fundamentală a celor două poeme homerice nu înseamnă identitatea lor, negarea deosebirilor dintre ele, dar aceste deosebiri sînt de alt ordin. *Iliada* dă impresia unui mod de viaţă mai aspru, mai puţin evoluat, dar aceasta şi din cauza subiectului: civilizaţia troiană este relativ evoluată, dar aici este vorba de o lume încleştată în luptă, într-un război pustiitor. În *Odiseea* nu lipsesc, firește, aventurile, dar aici omul este totuşi mai contemplativ, se produce un proces de *eticizare* a eroilor, dimensiunea lor etică este mai pregnantă, omul dobîndeşte o conştiinţă mai acută cu privire la fragilitatea fericirii din cauza nenumăratelor primejdii ce pîndesc viaţa noastră. Distinsul elenist român Dionisie Pippidi apreciază că „... ultimul cuvînt al înţelepciunii e resemnarea — în afară de cazul cînd spectacolul unei nedreptăţi se întîmplă să smulgă chiar celui mai pios un strigăt de revoltă“ [2]. Nu cred însă că acesta este ultimul cuvînt al înţelepciunii în *Odiseea*. Însuşi destinul lui Ulise infirmă această teză a renunţării. E adevărat însă că răspunderea oamenilor pentru ceea ce li se întîmplă lor şi celorlalţi este împărţită cu zeii sau cu soarta. Chiar în marea ceartă Ahile-Agamemnon, tema principală a *Iliadei*, acesta din urmă nu se consideră subiectiv vinovat, el dă vina pe Zeus. [3]

„Nu sînt eu de vină, ci numai
Zeus, Ursita şi Furia, iasma hoinară prin umbră
Care-n sobor mă făcură din minte să-mi ies ca nebunii
Şi să răpesc lui Ahile răsplata ce obştea-i dăduse“.

Cu toate acestea, în momentele cruciale ale existenţei lor, eroii homerici acţionează, nu sînt nişte resemnaţi.

---

[1] C. M. Bowra, op. cit., p. 30—31.
[2] D. M. Pippidi, *Studiu introductiv* la Homer, *Odiseea*. În românește de G. Murnu, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 12.
[3] Homer, *Iliada*,, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Savantul român citat susține de asemenea cu deplină îndreptățire că în *Iliada* asistăm la o tensiune violentă, la o atmosferă saturată de sublim. În *Odiseea* atmosfera este mai puțin furtunoasă, idealul de viață eroică este altul, orientat în primul rînd spre bucuriile simple ale existenței. „S-ar zice că în primul poem conștiința dureroasă a precarității lucrurilor, a caducității vieții, împiedică pe poet să se oprească cu luare aminte asupra atîtor bunuri pe care astăzi le stăpînim, dar de care moartea ne va despărți mîine. În *Odiseea*, viziunea e mai calmă, melancolică dar nu sfîșietoare. Își face drum în ea un soi de înțelepciune practică, întrupată nu numai de eroul „pățit" care-i dă numele, dar, în măsuri diferite, de aproape toate personajele făcute să vorbească.

Existența spre care năzuiesc protagoniștii — în Ithaca sau la Feaci, la Sparta și în Pilos — e o existență de decență exterioară și lăuntrică, de purtări alese și de căutare în îmbrăcămintea și-n locuințele confortabile, dacă nu luxoase.

În *Iliada*, prins de vîrtejul acțiunii cititorul ca și poetul, n-are parcă răgazul să gîndească, în Odiseea, poezia însăși e o poezie a reflexiunii, izvorîtă din frumusețea pe care aceasta știe s-o descopere în lucrurile cele mai umile"[1].

În timp ce *Iliada* poartă în ea ecourile unor vremi străvechi, necunoscute, pline de încordare și tristețe, *Odiseea* este un poem „în care spiritul se înalță la nivelul unei contemplații care e eliberare și uitare", după cuvintele lui E. Turolla.

În tratatul despre *sublim*, al cărui autor a rămas necunoscut, cea mai de seamă lucrare estetică pe care ne-a transmis-o antichitatea, putem citi: „Iliada fiind compusă într-o vreme cînd spiritul lui Homer se găsea în culmea puterii, toată această operă a căpătat un caracter dramatic, și furtunos, cîtă vreme în cea mai mare parte a *Odiseei* se vădește un caracter narativ, care este acela al bătrîneții. Astfel în *Odiseea* l-am putut compara pe Homer cu soarele la asfințit care-și păstrează măreția dar fără putere. (...) Într-adevăr, el nu mai folosește aici un ton ca cel din poemul despre Ilion, nici înălțimea de stil mereu susținută și fără căderi, nici aceeași mulțime de pasiuni ce se revarsă unele după altele, nici vioiciunea și vigoarea ca-n discursurile ce îndeamnă la fapte, nici belșugul de imagini luate din lumea lucrurilor adevărate, ci în Odiseea, totul reducîndu-se la basm și la povestirea unor rătăciri de necrezut, vedem că măreția

---

[1] D. M. Pippidi, loc. cit., p. 20, 21.

Scanned with OKEN Scanner

scade întocmai cum oceanul se retrage în sine lăsîndu-şi ţărmurile goale. Spunînd acestea, n-am uitat furtuna din *Odiseea*, nici întîmplările cu ciclopul şi alte cîteva locuri: vorbesc de bătrîneţe, dar de bătrîneţea lui Homer".[1]

Iliada este un episod al războiului troian. *Odiseea* începe în al zecelea an al rătăcirilor eroului şi se concentrează în 49 de zile, într-un timp aproape egal cu cel al *Iliadei*. Aventurile eroului sînt povestite de el însuşi (cînturile 9—12) la celebrul ospăţ dat de Alcinous în cinstea sa, prin întoarcere la trecut, procedeu pe care-l va folosi şi Virgiliu în *Eneida*. Modul în care sînt construite şi articulate episoadele arată măiestria lui Homer de a stăpîni narativ o acţiune complexă în funcţie de planul şi intenţionalitatea întregului poem.

În *Odiseea* există trei planuri ale acţiunii:

Cel dintîi este consacrat lui Telemah *(Telemahia)*: asistăm la confruntarea dintre peţitori şi Penelopa, care încearcă, cu disperare, amînarea luării unei decizii *(pînza Penelopei)*; Homer îi creionează un foarte frumos, exemplar portret. Telemah se adresează fruntaşilor din Ithaca, deplîngînd starea deplorabilă de înjosire la care ajunsese casa supusă jafului şi propria sa durere cumplită. Peţitorii se simt înşelaţi şi pun la cale cea mai mare ticăloşie — uciderea lui Telemah; acesta însă reuşeşte să plece din Ithaca, mai întîi la înţeleptul Nestor, de la care află ce s-a întîmplat cu eroii ahei după căderea Troiei, despre soarta tragică a lui Agamemnon, iar apoi la Menelau spre a afla veşti despre tatăl său.

Al doilea plan — cel al lui Ulise, mai întîi episodul cu zîna Calypso, care se îndrăgosteşte de el şi vrea să-l reţină, dăruindu-i chiar nemurirea, dar învinge *dragostea de ţară* — unul din cele mai puternice resorturi sufleteşti ale întoarcerii sale în Ithaca; apoi naufragiul în ţara feacilor, unde îi apare acea minune umană de frumuseţe, de simplitate şi gingăşie care este Nausicaa. Ulise este invitat la banchetul dat în cinstea lui de Alcinous, regele feacilor; aici îi este dat să audă cîntece închinate Troiei pustiite de ahei. Abia în cîntul IX Ulise îşi dezvăluie în sfîrşit identitatea, după care povesteşte principalele sale aventuri după plecarea din Ilion: ţara ciconilor şi lupta cu aceştia; ţara lotofagilor, unde riscau să rămînă pentru totdeauna mîncînd din hrana lor —

[1] Apud D. M. Pippide, loc. cit., p. 21—22.

Scanned with OKEN Scanner

lotusul; ţara ciclopilor, cu un mod de existenţă sălbatic, fără lege, fără morală — Ulise acţionează în ultimele cazuri nu din necesitate absolută (neavînd de ales), ci pur şi simplu din dorul lui de cunoaştere; insula lui Eol în ţara lestrigonilor, proba labirintului în ţara umbrelor — împărăţia lui Hades, Circe şi primejdia sirenelor, Scylla şi Charibda. După ce povesti cu amănunte înfricoşătoare tot ce a pătimit, Alcinous i se adresează astfel:

„Ulise, odată ce-ai sosit aice
În casa-mi naltă şi cu prag de-aramă,
Şi nu mai rătăceşti de-acum pe mare,
Oricît ai pătimit. La fiecare
Din voi care în sala curţii mele
Ca sfetnici beţi de-a pururea vin negru
Şi ascultaţi pe cîntăreţ la masă
Vă dăm poruncă şi vă zic: în lada
Cea lustruită pus-am pentru oaspe
Veşmintele şi odoarele de aur
Bogat-împodobite şi o grămadă
De alte daruri cîte-au fost aduse
De sfetnicii feacilor la mine".[1]

Al treilea plan este cel al sosirii în Ithaca, unde încep acele semne de recunoaştere a sa (nu era simplu să fie recunoscut după o absenţă de 20 de ani), începînd cu bătrînul porcar Eumeu — după ce i se dezvăluie lui Telemah în adevărata sa înfăţişare, pătrunde la palat ca un biet cerşetor. Cînturile care urmează ne dezvăluie un crescendo dramatic, o tensiune formidabilă — totul culminînd cu scenele cele mai dinamice cînd începe lupta cu peţitorii.

Odiseea întruchipează în esenţă *mitul rătăcirii şi întoarcerii*, spiritul însuşi, care, înainte de a ajunge la sine şi de a dobîndi cunoaştere şi conştiinţă de sine, rătăceşte printre lucruri, se îmbogăţeşte mereu cu experienţa lumii, trebuie să se încarce de uriaşa experienţă milenară a contactului cu lucrurile, a dialogului cu lumea înconjurătoare. *Odiseea* nu reprezintă, desigur, conştiinţa filosofică clară a unei asemenea rătăciri şi întoarceri, dar prefigurează o asemenea traiectorie a spiritului în sublima lui aventură cognitivă.

---

[1] Op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea unică a *Odiseei* de care vorbește Aristotel este întoarcerea eroului la cămin și răzbunarea împotriva celor ce, în lipsa lui, îi prădăduiau avutul. Dorul de țara sa natală e imens.

„Dar el ar vrea măcar și fum să vadă
Ieșind din țara lui și-apoi să moară."

Este ceea ce conferă întregului poem o anume stare de spirit; nici un fel de ispite, plăceri, osteneli ori primejdii nu pot covîrși acest dar și nu-l pot abate pe erou de la drumul său. Grăitor este în acest sens dialogul lui Ulise cu Calypso:

Încîntătoarea zeiță îi spune, între altele:
„De-ai ști tu însă cît mai ai să suferi
Nainte de-a sosi la tine-n țară,
Ai sta cu mine-aici în casa asta
Și-ai fi nemuritor, deși duci dorul
Soției tale și-o dorești de-a-pururi,
Ce-i drept, o fi ea trupește, frumoasă,
Dar nu mă țin eu mai prejos de dînsa,
Că nu se-ncape, doar între zeițe
Și muritoare-n trecere nici una
De frumusețe și de măreție".

Mai tîrziu, în atmosfera sărbătorească a curții lui Alcinous, unde este din nou îndemnat să rămînă, el răspunde:

„..... Pietroasă-i, aspră-i
Ithaca, dar ca bună mamă crește
Feciori voinici. Și-apoi nimic mai dulce
Ca țara ei nu pot vedea pe lume.
Mă tot oprea să stau la ea Calypso
În peșterile ei, frumoasă zînă,
Dorind să-i fiu bărbat. Ba chiar și Circe
Mă descînta la curtea ei din Aia.
Să stau, dorindu-mă bărbat, vicleana.
Dar n-au putut în veci să mă cîștige
Că-n lume nu-i nimic mai scump ca țara
Și-ai tăi părinți, chiar dacă-ți este casa
Bogată pe pămînt străin departe
De-ai tăi....."[1]

[1] Idem, p. 184.

Scanned with OKEN Scanner

Dragostea de țară este pentru Ulise cel mai puternic stimulent al întoarcerii în Ithaca.

Rătăcirile și primejdiile la care se supune sînt determinate nu numai prin existența reală a acestor primejdii — în fond unele din ele ar putea să le evite, este doar un om prudent, trecut prin atîtea încercări. Dar Ulise este un personaj prea complex ca să-l reducem la una din valori; el este și un simbol al setei de cunoaștere. Multe din pățaniile lui sînt datorate acestei neostoite sete de cunoaștere — așa cum se întîmplă de pildă cu țara ciclopilor, respectiv cu ciclopul Polifem pe care-l înfruntă. Ar fi putut să evite intrarea în peștera ciclopului, dar el voia să știe ce este acolo, ce fel de oameni și de moravuri sînt, constatînd că sînt niște ființe care nu au încă simț social și moral, care nu au încă sensul valorilor. De aceeași dorință aprigă de a ști va fi stăpînit și Ulise al lui Dante din *Divina Comedie* atunci cînd se află împreună cu însoțitorii săi în fața Porților lui Hercule, deci mereu în fața necunoscutului. Ulise este un erou al cunoașterii, iar eroii *Odiseei* în general, mai mult decît cei ai *Iliadei*, se regăsesc în literaturile mai noi, în multe opere, pînă în zilele noastre, mai ales datorită acestui tîlc al rătăcirii plină de primejdii și al întoarcerii (nostos).

„Pentru modernii cîntăreți ai lui Odiseu, acesta se înfățișează ca întruparea unei îndrăzneli ce nu cunoaște piedici. Emul al lui Sindbad — cu care a fost nu o dată comparat, dar al cărui gust pentru risc, în realitate, nu-l împărtășește; precursor al exploratorilor globului — de la Magellan ori Cook, pînă la Scott și Amundsen — eroul grec ar simboliza, în aceste condiții, voința de autodepășire a omului din zilele noastre . . . Odiseu e întoarcerea între ai săi, acel «răgaz în bunăstare» care va rămîne pînă la sfîrșitul lumii vechi idealul omului clasic. Întreprinzător, pentru că nu poate altfel; viteaz pentru că de vitejia lui depinde mîntuirea tovarășilor care-l însoțesc, mai presus de toate iscusit la vorbă și capabil a face față celor mai neprevăzute situații . . . "[1].

Iliada reprezintă latura războinică a vechilor ahei; *Odiseea* ilustrează o altă latură: *cucerirea mării*, care presupune într-o mai mare măsură nu doar eroismul frust al luptătorilor contra Troiei, ci *îndrăzneală, curaj, inteligență, reflecție;* este aceeași civilizație dar într-un alt stadiu al ei, cu alte moravuri și comportamente.

---

[1] D.M. Pippidi, loc. cit, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

Unitatea întregului poem este dată de personalitatea eroului ce se caracterizează prin curaj, dar, cum am văzut, un alt fel de curaj decît acela al lui Aiax sau al lui Ahile. Este curajul de care are nevoie de pildă un marinar care rătăcește luni și ani pe mare, acel curaj pe care-l putem întîlni și în *Ramayana* sau în poemele scandinave. *Odiseea* simbolizează și lupta împotriva capcanelor mării și lupta pentru restabilirea fericirii familiale, conjugale. Primejdiile mării sînt primejdii și reale și transfigurate, legate de o anumită disponibilitate pentru fantastic. Elementul fantastic apare și în *Iliada*, dar el este prezent mult mai pregnant în *Odiseea*. Aici zborul și libertatea imaginației pare fără frîu: sălbaticii *antropofagi*, *ciclopii*, *zeițele-zîne* ce-i reține pe navigatori în desfătările și capcanele lor, zeița *Circe* care, în clipa cînd se dă bărbaților ce o doresc, îi lovește cu o nuia transformîndu-i în lei, lupi și alte animale. Nimfa *Calypso* de care Ulise se îndrăgostește totuși; *Sirenele* — femei-păsări, zîne ce-i atrag pe marinari cîntînd cu o voce minunată și apoi îi sfîșie. Nici un marinar care a trecut pe lîngă insula lor nu a rezistat chemării acestor voci magice și s-au transformat într-o grămadă de oase. Ulise înfruntă acest risc teribil și triumfă, fiind singurul muritor care a auzit vocea acestor păsări-vrăjitoare fără să piară.

Marea este plină de primejdii, dar și de atracții, mai exact atracțiile rezidă în chiar primejdiile sale. Ea îi interesează pe oameni prin *setea de cîștig*, dar și printr-o mereu *nestinsă curiozitate* pentru minunile lumii, dorința de *a vedea* și *auzi* tot ceea ce se află dincolo de limitele obișnuitului și cunoscutului, tot ceea ce provoacă un sentiment de profundă uimire față de misterele lumii, a căror dezlegare sau cel puțin înfruntare este un semn de civilizație [1].

„Înainte de a cuceri natura, de a îmblînzi marea și drumurile mării, Ulise o înfruntă redutabilă și seducătoare. De aceea o populează cu visele și speranțele lui ca și cu temerile lui. O imaginează și, într-un fel, o reinventează, plină de minunile pe care poate, într-o zi, omul le va descoperi sau inventa. Această putere de reinventare a lumii și a omului dă toată valoarea, tot farmecul unuia dintre episoadele cele mai frumoase din *Odiseea*, aventura lui Ulise în țara feacilor, întîlnirea cu Nausicaa“.

---

[1] Cf. A. Bonnard, op. cit., p. 80.

[2] Idem, p. 80—81.

Scanned with OKEN Scanner

Marea este, din acest punct de vedere, o proiecție a viselor, a depărtărilor neștiute, a perspectivelor în care pămîntul se unește cu cerul.

Feacii sînt un popor de oameni fericiți, locuind în mijlocul mării îmblînzite, cu un pămînt roditor, o țară minunată, unde oamenii trăiesc cu înțelepciune și simplitate. Cîtă deosebire față de lumea frustă și plină de asprime a asediatorilor Troiei!

Arborii din livada regelui Alcinous sînt veșnic roditori, iar palatul său strălucește cu sclipiri de soare. Peste tot aurul, argintul, bronzul îți iau ochii.

O lume de vis, de tihnă și împăcare cu bucuriile simple ale vieții. Este un mic paradis terestru în mijlocul unei lumi bîntuită de patimi și furtuni. Nausicaa este minunea minunilor acestei țări, fiica regelui de o gingășie și simplitate unice, care știe să spele și rufe la rîu, precum țărăncile, să primească cu distincție un străin — chiar așa gol, ca un sălbatic, ce iese din tufiș, cum era Ulise aruncat pe țărm de furtună. În noaptea precedentă, Atena o făcuse să aibă un vis prin care îi dădea să înțeleagă că se va mărita și de aceea l-a luat pe Ulise drept trimisul ursitei, în ciuda modului bizar și grotesc în care i se înfățișa.

Nausicaa nu-și pierde capul și nu se sperie atunci cînd îl vede pe Ulise ci, dimpotrivă, cu o calmă demnitate îi spune cum să ajungă la palatul părinților săi fără a fi observat. Totul este încîntător, natural și simplu, iar Nausicaa, fata ce spăla rufe în rîu, își arată buna educație. Ea este o prințesă demnă de a salva un asemenea erou [1].

8. Homer — educatorul Eladei și receptarea sa

Poemele homerice au alcătuit cel dintîi mare capitol original și extraordinar ca influență, ca putere formativă a literaturii grecești și a spiritului grec în general. La început ele au fost copiate și au circulat în numeroase versiuni de la o generație la alta pînă cînd s-a impus și a supraviețuit versiunea pe care o cunoaștem. „Lor le datorăm cunoașterea poemelor homerice, care sînt pentru noi așa cum erau și pentru grecii timpurilor clasice, prima expresie deplină a spiritului creator grec“ [2].

---

[1] Cf. C. M. Bowra, op. cit., p. 29.
[2] Idem, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

„Nici un alt poet, nici o altă figură literară din întreaga istorie n-a ocupat în viaţa poporului său un loc comparabil cu cel al lui Homer. Pentru greci acesta a fost expresia cea mai strălucită a spiritului elenic, autoritatea necontestată în domeniul istoriei lor vechi, creatorul în bună măsură al panteonului naţional, aşa cum era poetul cel mai drag şi mai bine cunoscut“ [1].

Dar cine a fost autorul acestor poeme care îi vor încînta pe oameni atîta timp cît sufletul lor va tresări cutremurat de emoţie la amintirea copilăriei şi adolescenţei lor naive şi eroice? Bibliografia homerică este uriaşă, descurajînd orice tentativă de a aduce un spor de cunoaştere în problema homerică. Unul din exegeţii săi contemporani, A. Severyns, scria: „Timp de secole s-a studiat atît acest poet-rege încît nu mai există, ca să spunem aşa, un cuvînt homeric care să nu aibă bibliografia sa“ [2]. Într-adevăr, exegeza operei sale, la început alegorică, a început în sec. VI î.e.n. cu Theogene, dar perspectiva alegorică nu reuşeşte să pătrundă sensul profund al mitului, să ne introducă în matricea mitică a culturii greceşti — „opera lui Homer, mitul fiind pentru greci un fruct savuros, ascuns sub un înveliş înşelător: trebuie să-i percepem secretul şi să scoatem ideea din imagine...“ [3].

În antichitate existau mai multe *Vitae Homeri* — un fel de romane biografice care nu au reuşit însă să ne facă realmente cunoscută viaţa celui ce a ridicat tradiţia aezilor-cîntăreţi la o strălucire unică, fără precedent. În orice caz, în antichitate nu existau îndoieli asupra istoricităţii lui Homer, ba chiar mai multe oraşe-cetăţi îşi revendicau onoarea de a fi locul de naştere sau de sejur a lui Homer. Herodot a făcut precizări în sensul că a trăit cu 400 de ani în urmă, că a fost contemporan cu Hesiod, iar Tucidide, atît de rigurosul şi metodicul Tucidide, spunea că Homer a trăit după războiul troian.

După mai bine de zece secole, anticii nu încetară să studieze miturile lui Homer, să şi-l apropie pe marele bard orb, într-atît rezuma acesta sufletul grec, devenind un dascăl şi un izvor de înţelepciune al întregii Elade; toate formele culturii greceşti,

---

[1] M. I. Finley, op. cit., p. 29.

[2] A. Severyns, *Homère* I, *Le cadre historique*, deuxième édition, revue, Office de Publicité, Bruxelles, 1945, p. 5.

[3] Félix Buffiere, op. cit., p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

în primul rînd tragedia, își extrag personajele, temele, ideile mitico-poetice din eposul homeric.

Homer era hrana spirituală a grecilor de la vîrsta cea mai fragedă a copilăriei; contactul cu el nu înceta decît odată cu viața. Pentru copilul grec, *Iliada* și *Odiseea* erau niște romane de aventuri, în care zeii se amestecau permanent printre oameni, iar pentru adulți, ele erau deopotrivă manuale de educație patriotică, surse permanente de învățătură și înțelepciune; despre valoarea lor poetico-estetică s-a vorbit mult mai tîrziu, ca o sinteză a unor monumente de sincretism cultural. Aristofan îl situa alături de marii poeți cu suflet nobil care au dat Greciei cele mai bune tradiții — Orfeu, Musaios, Hesiod; mai toți scriitorii greci îi atribuiau o autoritate supremă și apelau la el, precum iudeo-creștinii la Biblie. Însuși Platon, în ciuda atitudinii sale nedrept de severe față de poeți, îi recunoaște autoritatea și face numeroase referiri la el. Îl respinge ca bază de educație a copiilor, nu și a adulților, iar antagonismul dintre aceste două mari genii ale grecilor nu l-a împiedicat pe Maxim din Tyr să sublinieze înrudirea lor, afirmînd chiar că Platon ține mai mult la Homer decît la Socrate. Oricum, condamnarea lui Platon nu a fost chiar atît de radicală pe cît se credea.

În *Republica*, dialog povestit, Socrate i se adresează lui Glaucon (unul din frații mai mari ai lui Platon) astfel:

„Așadar, Glaucon... cînd întîlnești lăudători ai lui Homer care pretind că acest poet a educat Grecia și că el este vrednic de luat în seamă pentru cine vrea să afle cum să orînduiască problemele omenești și cum să le învețe, care afirmă necesitatea de a-ți trăi întreaga viață potrivit acestui poet, trebuie să-i iubești și să-i admiri, socotindu-i buni cît se poate și trebuie încuviințat lui Homer că este cel mai poet dintre poeți și întîiul dintre făcătorii de tragedii..."[1]. Cum scrie și H. Marrou, „Homer a rămas *educatorul Greciei*. Filosofii n-au reușit să-l izgonească din Republică, ei au renunțat chiar de a mai încerca"[2].

---

[1] Platon, *Republica*, 607a, in Platon, *Opere V*, ediție îngrijită de Constantin Noica și Petru Creția, Cuvînt prevenitor de Constantin Noica, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea. Colecție îngrijită de Idel Segall, p. 427.

[2] H. Marrou, *Histoire de l'Education dans l'Antiquité*, p. 306, apud Félix Buffiere, op. cit., p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

Stăruie totuşi credinţa că noi ştim despre sublimul poet, despre care s-a spus că a fost *Biblia* grecilor, tot atît de puţin pe cît ştiau primii săi exegeţi.

Bătălia în jurul lui Homer n-a încetat, în fond, niciodată. În secolele VI î.e.n. — sec. V e.n. au apărut numeroase lucrări, multe dintre ele cunoscute doar după titlu. Dintre lucrările mai impunătoare (tratate) ce i-au fost consacrate, două au traversat secolele: *Alegoriile homerice* de Heraclit retorul şi *Peştera nimfelor* de Porfiriu.

Cea dintîi a fost scrisă la începutul erei noastre, în vremea lui August sau Nero, folosind pe larg procedeele retorice împotriva adversarilor poetului. Heraclit retorul adoptă o perspectivă alegorică şi îşi propune să-l apere pe Homer împotriva lui Platon sau Zoil, cu un ton plin de emfază: „Dacă există ignoranţi care nu înţeleg de loc limbajul alegoric al lui Homer, care n-au ştiut să pătrundă tainele înţelepciunii sale, care sînt incapabili de a discerne adevărul... care nu recunosc vocea filosofiei lui şi se ataşează la aparenţele ficţiunii, aceşti oameni să elibereze drumul nostru..."[1] ş.a.m.d. Deci un fel de *În lături* maiorescian; în lături, spre a permite celor purificaţi să înainteze luînd cele două poeme ca ghid pe urmele sfîntului adevăr; un adevăr care va părea impietate, sacrilegiu, o ţesătură de nebunii blasfematorii în afara viziunii alegorice, a unor sensuri alegorice subiacente. Tonul agresiv şi pedant, pînă la fanatism, al acestei scrieri fac o impresie cu totul dezagreabilă şi de aceea devine involuntar un antipanegiric.

Peştera Nimfelor de Porfiriu este o lucrare de cu totul altă factură; este vorba de analiza unui fragment din Odiseea — acela în care Ulise ascunde într-o grotă din Ithaca darurile feacilor. Este o descriere a grotei, care configurează un univers de imagini şi simboluri menit să sugereze către final sensul mai general al aventurii lui Ulise.

Aceste lucrări încheie o primă etapă în exegeza lui Homer, după cum *Teologia* lui Cornutus (filosof şi gramatician stoic), *Viaţa şi poezia lui Homer* de Pseudo-Plutarh, inaugurează o a doua etapă. Cea dintîi este o lucrare aridă, un simplu rezumat al panteonului homeric, cealaltă, de certă valoare cognitivă şi literară, a fost însuşită de Angel Poliziano şi încorporată ca atare, fără a menţiona acest lucru, în *Elogiul lui Homer* (plagiat denunţat

---

[1] Apud Félix Buffiere, op. cit., p. 68

Scanned with OKEN Scanner

de Guillaume Budé). După cum ne informează Felix Buffière, este o lucrare consacrată elocinței lui Homer — bogată și variată (în prima parte), gîndirii sale bogate, originale (în a doua parte). Ideea fundamentală a acestei lucrări este aceea că întreaga filosofie greacă se află în germene în *Iliada* și *Odiseea*. Îndeosebi teoriile lui Thales, Xenofon și empedocle le-a schițat sub formă alegorică. Mai presus de orice exagerări posibile și reale, Homer a fost într-adevăr o adevărată enciclopedie vie a timpului.

Spre deosebire de marele lor dascăl, neoplatonicii l-au elogiat pe Homer pînă la divinizare, socotindu-l prototip al celor ce ajung la nemurire și la fericirea eternă prin știință, prin cunoaștere și cultul muzelor. Inspirația lirică nu destramă, nu împuținează ființa lăuntrică a omului, ci dimpotrivă, o întărește, face sufletul să vibreze așa cum vibrează coardele lirei la atingerea lor; numai un suflet delicat și pur, călăuzit de luminile înțelepciunii, va produce o muzică de calitate superioară. Mai este necesar de asemeni ca poetul (muzician) să fie filosof, să aibă acces la resorturile ideale ale lumii, să depășească lumea sensibilă nemijlocit dată, să ajungă la ceea ce Plotin numea *Frumusețea Inteligibilă*. Fără a intra în subtilitățile neoplatonismului, să reținem că este vorba de o perioadă în care, îndeosebi prin Plotin și Proclus, Homer cunoaște o adevărată Renaștere și o strălucire aproape fără egal. Homer a triumfat în cele din urmă în conștiința greacă alături, iar uneori chiar mai presus de Platon, pentru că a depășit poesia-mimesis, a pus în lucrare puterile superioare ale spiritului, instruindu-i pe oameni în adevăr, călăuzindu-i spre cel mai înalt grad de perfecțiune accesibil în timpul său.

Nu întîmplător s-a făcut o analogie între *visul lui Platon* (aproape de moartea sa, prefăcut în lebădă, el zbura din copac în copac, dînd de furcă păsărarilor, care voiau să-l prindă), și propria sa interpretare. Platon fiind insesizabil, interpreții săi erau precum păsărarii din vis. Așa s-a întîmplat și cu opera lui Homer în sec. VI e.n. Olympiador înbrățișa cu privirea nenumăratele lucrări de exegeză homerică acumulate timp de un mileniu, asemuindu-i pe autorii lor care încercau zadarnic să capteze misterul cîntecelor sale, cu păsărarii din visul lui Platon.

La aceasta au contribuit însă și avatarurile pe care le-a cunoscut „problema homerică". Încă din perioada elenistică, la Alexandria au apărut primele îndoieli în legătură cu numărul mare al ediților și variantelor. Apare de asemenea și așa-numita teorie a

Scanned with OKEN Scanner

„despărțirii". Despărțitorii — Chorizontes susțin că *Odiseea* ar fi opera altui autor decît cel al *Iliadei*, dar un iubitor și comentator al lui Homer de talia lui Aristarc din Samotrace, cu autoritatea lui recunoscută, a înăbușit asemenea voci. A fost și ultimul cuvînt al filologiei antice în sensul *unității* celor două opere, în ciuda deosebirilor dintre ele.

Problema homerică a fost reluată în Renaștere de către o serie de umaniști, odată cu descoperirea umanismului antic. S-au manifestat două tendințe.

1. Aceea reprezentată de umaniști ca Leonardo Bruni, Carlo Marsuppini, Niccolo de la Valle, cărora le datorăm primele traduceri după original, în versuri sau proză, și primele ediții.

2. Tendința de a pune la îndoială paternitatea și autenticitatea unor opere, sau a unor fragmente. D'Aubignac, mai tîrziu, în 1715, formulează pentru prima dată ipoteza că Homer nu a fost o personalitate istorică, ci un substantiv comun cu înțelesul de *Orbul*, iar cele două poeme ar reprezenta opera colectivă a unor cîntăreți ce colindau tîrgurile și bîlciurile și-și cîștigau existența improvizînd legende. Giambatista Vico (în *Noua știință* — 1730) susține că Homer era pur și sinplu personificarea caracterului eroic al grecilor pe o anumită treaptă de dezvoltare, adevărații autori fiind cîntăreții anonimi ce colindau lumea greacă. Friedrich August Wolf reia asemenea idei și încearcă să le dea o întemeiere filologică, reducîndu-l pe Homer la un simbol. Willamowitz Moellendorf trage ultimele consecințe ale unei mioape erudiții filologice: el tăgăduiește atît *unitatea*, cît și *valoarea artistică* a poemelor, *Iliada* fiind „o lamentabilă operă de compilație". Un lingvist ilustru ca H. Fick apreciază *Odiseea* nici mai mult nici mai puțin decît ca o crimă împotriva inteligenței. Referindu-se la Wolf, Goethe spunea, într-o scrisoare către Schiller, că teza acestuia despre eposul homeric amenință cu pustiirea grădina cea mai roditoare din întregul domeniu estetic. Într-adevăr, atunci cînd excesul de zel filologic nu mai cunoaște limite, se poate întîmpla ca o superbă grădină de flori ale spiritului, cum este eposul homeric, să fie devastată. D. Pippidi spunea că asemenea filologi „au ajuns să tăgăduiască nu numai unitatea, dar și valoarea artistică a unor creații al căror

Scanned with OKEN Scanner

farmec cuceritor și a căror simplă măreție le-a asigurat și le asigură de aproape trei milenii admirația neprecupețită a celui mai larg public"[1].

9. Călătoria lui Ulise în spațiul real și în cel imaginar al conștiinței

Există și o altă literatură decît cea strict filologică care parazitează în jurul lui Homer și, îndeosebi, a călătoriei lui Ulise. Eram convins că itinerariile acestui erou s-au înscris definitiv în harta imaginară a spiritului grec și european, că rătăcirile sale și întoarcerea țin de o ordine simbolică a spiritului, iar principalele noastre eforturi cognitive și valorizatoare trebuie să se îndrepte către descifrarea permanenței și actualității acestor simboluri și, înainte de toate, cum a arătat și Gabriel Liiceanu, a simbolului (mitului) rătăcirii și întoarcerii, sau a celui care, în viziunea lui Dante, ne indică o conștiință care se zbate între înțelegerea și asumarea limitei și negarea de limite.

Iată însă o carte, interesantă în felul ei, care sintetizează o imensă literatură de ordin geografico-istoric, sau chiar de istorie a navigației — *Drumul lui Ulise* de Armin și Hans-Helmut Wolf, care își propune să stabilească, cît mai exact cu putință, pe bază de date materiale (topografice, climatice, geografice, etc.) itinerariul real al întoarcerii lui Ulise. Premiza de la care pleacă autorii nu e lipsită de interes: Heinrich Schliemann a descoperit Troia pentru că a crezut, cu toată puterea sufletului său, în realitatea istorică a faptelor înfățișate în *Iliada*. De ce nu ne-ar putea oferi învățăminte prețioase și o cercetare similară (bazată pe o credință similară) în legătură cu *Odiseea*. Și astfel s-au născut două atitudini: una potrivit căreia nu este cu putință „a stabili locurile și traseele rătăcirilor lui Ulise, iar cei care încearcă să o facă se contrazic mereu între ei", cum constatase încă Eratostene, savantul alexandrin. După cuvintele lui H. Heubeck, „Mai alergăm încă după o fantomă să putem localiza

[1] D. M. Pippidi, Studiu introductiv la Homer, *Iliada*, p. 14.

peregrinările lui Ulise..."[1] iar Albin Lesky, cel mai radical adversar a unor atari încercări absurde și inutile de a înscrie pe hartă traseul lui Ulise, este și mai categoric: „În realitate, aventurile călătoriei lui Ulise se desfășoară într-o *țară de basm*, cu mult în afara lumii ce era cunoscută în epoca genezei acestei povești".[2]

Este atitudinea dominantă, pînă astăzi, dar nici cealaltă — potrivit căreia traseul lui Ulise poate fi stabilit, iar poemul este plin de indicații nautice avînd o semnificație reală — nu s-a lăsat vreodată descurajată, ci, dimpotrivă, a dovedit mereu o energie și o fantezie de o prodigiozitate ieșită din comun. Autorii citați se arată nemulțumiți de faptul că multe asemenea încercări eșuate s-au limitat la localizări parțiale, fără legături între ele, fără o viziune de ansamblu. Pentru ei, esențial este faptul că analiza riguroasă a textului poemului *Odiseea* permite — în afară de *interpretarea literar-artistică* — și una *istorico-geografică*, prin informațiile navale pe care le conține, prin substratul ei de date nautico-topografice. „Dorim să dovedim, în primul rînd, dacă este posibil să atribuim o semnificație geografică și, implicit, istorică a relatării de călătorie a lui Homer"[3].

La prima vedere, sîntem îndreptățiți să privim cu scepticism o asemenea întreprindere. Cu atît mai mult cu cît, așa cum s-a dovedit, dacă părăsim fantezia poetică a unei *țări de basm*, nu intrăm neapărat în orizontul certitudinilor geografice și istorice, ci într-o lume atît de „reală" încît totul devine posibil. În *Expunerea cercetării*, Armin Wolf ne prezintă acea sinteză a literaturii în problemă la care m-am referit. Primele precizări geografice cu caracter de ipoteză le-a făcut Tucidide, care a situat Charibda în strîmtoarea Messina, iar pe ciclopi și lestrigoni în Sicilia (numită înainte Trinakria). Și Euripide îi plasează pe ciclopi în Sicilia, iar Platon, după primejdioasa călătorie în Sicilia, mărturisește, în Scrisoarea a VII-a, că a fost nevoit „să ajungă pentru a treia oară în strîmtoare, la Scylla, ca să mai măsor o dată dușmănoasa Charibdă."

---

[1] *Zur Neueren Homerforschung* (V) Gymnasium 71, 1964, p. 57, apud Armin și Hans-Helmut Wolf, *Drumul lui Ulise*, Editura Meridiane, 1981, p. 7.

[2] A. Lesky, *Geschichte der Griechischen Literatur*, Bern, München, 2. Aufl. 1963, p. 60, apud op. cit., p. 9.

[3] Armin și Hans-Helmut Wolf, op. cit., p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

În secolul II e.n. se puteau contura, în ceea ce privește itinerariul lui Ulise, din puzderia de interpretări, patru de bază:

1. teoria Mediteranei — Siciliană sau latino-campanică;
2. teoria Mării Negre
3. teoria Atlantică
4. teoria sceptică ce contestă orice bază istorico-geografică călătoriei lui Ulise.[1]

Și încă nu e sigur că toate încercările de localizare s-ar putea încadra în cele trei tipuri.

Strabon a ilustrat cel dintîi prima teorie, împotriva scepticismului lui Eratostene, ca și împotriva credinței naive că la Homer totul este istorie sau are o bază istorică reală. Marele compilator ne-a lăsat un număr însemnat de determinări geografice în Sicilia, în Latium și Campania, dar l-a purtat pe Homer pînă la Marea Neagră și chiar pînă la țărmul Atlantic. În general, cu unele exagerări, autorii antici păreau convinși de itinerariul sicilian-italian al lui Ulise și astfel localizările lor, deși izolate, neintegrate într-o unitate, se păstrează totuși în limitele verosimilității și bunului simț istoric. Această convingere este prezentă și la Dante, care, deși nu cunoștea textul lui Homer, se orienta după tradiția locală foarte puternică, devreme ce aflăm în *Infernul* nu numai că Circe și-ar fi avut sălașul pe un promontoriu în Latium, dar și unele caracteristici de esență ale celebrului erou homeric, în primul rînd *neostoita sa sete de cunoaștere ;* Ulise al lui Dante cunoaște insula Sardinia, ajunge pînă în Spania și Maroc și pînă la porțile lui Hercule, pe care depășindu-le, își va găsi sfîrșitul în naufragiul ce a urmat, împreună cu însoțitorii săi.

După cunoașterea textului homeric, începînd cu Petrarca, s-au înmulțit teoriile etno-geografice, sau pur și simplu fanteziste în marginea descrierilor sale poetice. Iată doar cîteva dintre cele mai absurde: Ionas Ramus, teolog danez, îl strămută pe *Odiseu* în *mitologia nordică*, identificîndu-l cu Odi. După plecarea din Troia (Asgard), acesta a ajuns în nordul îndepărtat, ciclopii sînt plasați la Capul Finister, Eolia este Albion-ul (Britania), ținutul cimerienilor se află la Odensee, Scylla și Charibda erau în Norvegia, iar Trinakria (Sicilia) nu era decît Tranogh (Tränen) — un grup de insule norvegiene la Cercul polar. În fine, țara feacilor era nordicul Scheren, sau Skier (Schire). Evident că

[1] Cf. op. cit., p. 111.

asemenea „localizări“ nu suportă nici un fel de comentariu de vreme ce ne aflăm în zona celei mai absurde fantezii. Ca și în cazul celor care vedeau în *Odiseea* nici mai mult nici mai puțin decît înconjurul Africii: ciclopii se aflau la Capul Guardafui (Somalia), Circe pe insula Rodriguez, pe țărmul de vest al Africii, iar cimerienii tocmai la ... Polul Sud. Un alt autor, olandezul Jozeph Schreiner a transpus geografia *Odiseei* în ținutul *Vechiului Testament*, al Palestinei, ca o epopee misterioasă al vechiului popor al lui Israel, susținînd fără reticențe „că istoria glorioasă a poporului lui Israel a fost readusă într-o redare măiastră și predată memoriei tuturor epocilor de către poetul Homer, cu o privire de ansamblu genială și o construcție demnă de admirație, sub vălul de nepătruns al unei limbi tainice“ [1]. Nici o mirare deci că Troia este Ierihon, Ulise nu este altcineva decît Jehoshuagh, orașul feacilor este identificat cu Tyrul, sau chiar cu Palestina în totalitate. „Mai departe, sub Alcinous, care a primit de la zei darul înțelepciunii, desigur că nu ne putem imagina pe altcineva decît pe însuși... regele Solomon cel Înțelept... Poporul de nomazi necioplițiai ciclopilor reprezintă, dimpotrivă, pe regii păstori ai hiksoșilor“ [2]. Ithaca era Sichem, lîngă Iaffa. Asemenea reprezentări lipsite de orice sens, în totală contradicție cu adevărul istoric și geografic, atît cît va fi existînd în *Odiseea*, i-au determinat pe mulți să abandoneze problema. „Pare o interpretare disperată — spunea Benedictus Niese — să confere *Odiseei* un sîmbure istoric; ea e îndeosebi poezie“ [3]. Poezie desigur, dar *poezie epică*, iar aceasta, mai cu seamă, dispune de un înalt grad de obiectivitate istorică, transfigurează poetic stări și fapte ale unor timpuri istorice eroice. De aceea sînt destui cei care au continuat să gîndească în spiritul lui Ulrich von Willamowitz Moellendorf: „... dacă vrem să judecăm aventurile lui Ulise, atunci nu putem să evităm întrebarea localizării lor geografice, care e atît de veche ca studiile homerice și chiar mai veche și e pusă cu pasiune pînă în ziua de azi și desigur atît timp cît vor mai exista studii homerice“ [4].

---

[1] Apud Armin și Hans-Helmut Wolf, op. cit., p. 124.

[2] Joseph Schreiner, *Odiseea — o epopee misterioasă*, pp. 37, 80, apud op. cit., p. 124—125.

[3] *Dezvoltarea poeziei la Homer*, p. 250 apud idem, p. 123.

[4] *Cercetări homerice*, p. 163, apud ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Față de cele arătate mai sus, teoriile lui Samuel Butler, cea feniciană a lui Victor Berard, cea a Mării Negre susținută de filologul Walter Kranz și Otto Maas și multe altele sînt imaginare dar nu absurde. Cele mai multe șanse de adevăr au însă, dacă acceptăm premisa unui substrat de adevăr istoric sub cel poetic — diferitele variante ale teoriilor mediteraneene. Majoritatea autorilor moderni preiau în diverse forme ideea antică a călătoriei lui Ulise în Marea Mediterană, localizînd majoritatea locurilor și episoadelor pe țărmurile Italiei și îndeosebi în Sicilia. În ce măsură pămîntul italic era încărcat de tradiția homerică ne-o arată o interesantă mărturisire a lui Goethe: În timpul călătoriei în Italia el îi scria din Neapole lui Herder la 17 mai 1787.

„În ce-l privește pe Homer, parcă mi s-ar fi luat un văl de pe ochi. Descrierile, asemănările și așa mai departe, ne apar poetice și totuși sînt nespus de naturale; dar, ce e drept, zugrăvite cu atîta puritate și duioșie că te cutremuri. Chiar și ficțiunile cele mai stranii au un natural pe care niciodată nu l-am simțit atît de bine ca în apropierea obiectelor descrise... Acum, cînd îmi sînt prezente în suflet toate aceste țărmuri și aceste promontorii, aceste golfuri și golfulețe, aceste insule și aceste limbi de pămînt, stînci și dune de nisip, coline cu tufișuri fragede, pășuni, cîmpuri roditoare, grădini împodobite, pometuri îngrijite, vii agățătoare, munți acoperiți de nori, șesuri mereu limpezi, țărmuri și bancuri de nisip și marea care îmbrățișează totul, cu numeroasele ei aspecte atît de schimbătoare și variate, de abia acum devine pentru mine *Odiseea* o expresie vie“ [1]. Totul este înfățișat ca și cum nu ar exista nici o îndoială că tocmai aceste locuri, aceste țărmuri, și nu altele au fost descrise de Homer, urmărind peregrinările celebrului său erou. Mai tîrziu, îi scria de asemenea lui Schiller: „Pe noi... ne încîntă în realitate *Odiseea*, dar de fapt, numai pentru partea de narațiune a epopeii care ne impresionează în esență. Întreaga parte descriptivă nu e susținută de imaginația noastră decît incomplet și jalnic. Însă cînd am citit aceleași cînturi la Neapole și în Sicilia, în ce strălucire mi-a apărut această poezie!... Recunosc că pentru mine a încetat să mai fie poezie, îmi părea natura însăși...“ [2].

---

[1] Johann Wolfgang Goethe, *Călătorie în Italia*, traducere și note de Gh. I. Ciorogaru, p. 327–328.

[2] Apud Armin și Hans-Helmut Wolf, op. cit., p. 119.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel cartea din care am extras principalele informaţii ale acestui capitol are un subtitlu semnificativ — *Tunis — Malta — Italia în ochii lui Homer* — şi foloseşte ca motto pentru un capitol de concluzii întrebarea: „Ce însemnătate are geografia *Odiseei* pentru imaginea noastră despre Homer, poezia lumii şi despre epoca lui?“ [1]. Nu se ştie dacă Ulise cel legendar a întreprins călătorii şi pe ce traseu, dar Ulise al lui Homer, cu vreo 400 de ani mai tînăr, beneficiază nu numai de materialul legendar dar şi de experienţa epocii sale. Homer avea întinse cunoştinţe de geografie, dar de aici nu rezultă — cum s-a spus — că el a constituit un fel de „ghid turistic“ pentru grecii călători spre soare apune în căutare de ţinuturi roditoare în vederea colonizării. E mai corect să presupunem că el a prelucrat poetic un alt gen de experienţă decît aceea din *Iliada* — experienţă la care, se pare, a participat nemijlocit: aceea a călătoriilor spre apusul Mediteranei, a cuceririi mărilor. Cunoaşterea nemijlocită a unor locuri şi întîmplări înfăţişate în *Odiseea* ar fi dovedită tocmai de ce l-a impresionat atît pe Goethe — naturaleţea, simplitatea şi spontaneitatea, descoperirilor care atestă ceea ce marele poet german numea „spectacolul nemijlocit“, „indispensabila identificare cu obiectul“, căci, într-adevăr, „Orizontul lui Homer nu se termină în ultima livadă din sat, ci merge mult dincolo de Elada, spre vest, nord şi sud“ [2]. Şi iată cum, dincolo de adevărul mito-poetic, fundamental pentru valoarea estetică a poemului, putem descoperi un adevăr istoric şi cultural pe care el îl cuprinde: vremea lui Homer este aceea a colonizării greceşti spre apus, iar *călătoria* lui Ulise (nu „rătăcirea“ sa, căci de fapt o singură dată s-a rătăcit, la Circe) este analogă acelor călătorii greceşti care au prefigurat şi au pregătit marile colonizări ce au urmat. În acest sens trebuie să înţelegem şi determinările geografice ale traseului său, reacţiile emoţionale firești în faţa atîtor descoperiri şi surprize. Deocamdată o asemenea concluzie se sprijină mai mult pe analiza informaţiilor nautice cuprinse în poem. Ipoteza — cu adevărat seducătoare — va putea fi definitiv confirmată prin descoperiri arheologice „În insula Malta cultura înfloritoare pe care o menţionează Homer corespunde celor mai însemnate monumente arheologice de pe această insulă...“ dar descoperiri hotărîtoare în acest sens ar fi cele de pe istmul cel mai îngust al

[1] Armin şi Hans-Helmut Wolf, op. cit., p. 83.

[2] Idem, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

Italiei, între golfurile Sf. Eufemia şi golful Squillance, unde autorii presupun a fi fost „Ţara feacilor". „Reşedinţa de stăpîni, căreia Homer i-a închinat în *Odiseea* un monument poetic ca oraş al feacilor şi care — dacă am citit bine relatarea de călătorie a lui Homer —e aşezată mai degrabă în triunghiul Tiriolo—Squillance—Roccella, nu a fost deci încă dezgropată. Dacă ar fi descoperită, ar fi o confirmare evidentă pentru teza noastră după care Homer, în relatarea călătoriei din *Odiseea* e legat de o realitate istorică şi geografică şi, prin aceasta ne-a lăsat şi o mărturie unică a călătoriilor de explorare ale unor greci îndrăzneţi la începutul colonizărilor greceşti din vest" [1].

Oricare sînt sau vor fi descoperirile arheologice, cert este că Ulise a pătruns demult şi statornic în *conştiinţa culturală* a Europei, şi chiar în cea universală prin simbolurile spirituale pe care le încarnează. Homer exprimă prin el mitul rătăcirii şi întoarcerii, conştiinţa negatoare de limite, înfăţişează deci o traiectorie mai reală a cunoaşterii. Ulise prefigurează o *conştiinţă filosofică* a nostos-ului ca o garanţie supremă a eficienţei umane a actelor de civilizaţie şi, prin aceasta, este un erou de tip socratic, atît de actual în zilele noastre, sau o prefigurare eroică, artistică, a modelului uman socratic.

[1] Armin şi Hans-Helmut Wolf, op. cit., p. 104—105.

III. De la poetica mitologică la poetica muncii

1. Hesiod și forța de spiritualizare a muzelor

Hesiod reprezintă nu atît o altă vîrstă, cît o altă fațetă a spiritului grec, a civilizației grecești. Controversele servind cronologia vieții și operei sale în raport cu aceea a lui Homer (sînt ei contemporani, sau unul îl precede cu puțin pe celălalt) nu ne sînt de folos aici. Despre Hesiod, ca și despre Homer, știm foarte puțin, aproape doar atît cît ne spune el însuși. Ceea ce este sigur și e important să știm, e că mediul și experiența sa de viață sînt deosebite de cele ale lui Homer. Hesiod (a cărui nume adevărat nu-l cunoaștem) nu a fost bardul genial, cumulînd și ridicînd la sublim experiența artistică seculară a unor aezi populari care au cîntat și transmis din generație în generație mituri și legende ale unor vremi eroice, ci cîntărețul mai modest (inclusiv prin calitatea și amploarea operei sale, deși, adesea, arta sa poetică nu e mai prejos de cea a lui Homer) al muncii și traiului aspru al țăranului beoțian. A trăit în zona Thesalia-Beoția în secolele VIII, sau VII î.e.n. Lumea sa nu este aceea a eroismului războinic, a vitejiei pe cîmpul de luptă, a rătăcirii și întoarcerii, ci aceea a unui alt soi de eroism — rareori cîntat de poeții lumii — eroismul muncii pașnice, al luptei pentru dreptate, împotriva strîmbătății unor rînduieli sociale.

Emile Burnouf susține totuși că și lunga vale beoțiană a avut legendele și eroii ei care au dat mult poeziei dramatice și au produs o întreagă familie de aezi, a căror operă s-a reunit apoi sub numele real sau simbolic de Hesiod. Ca o dovadă că el aparține acestei tradiții a cîntăreților populari ar fi referirile sale la chitariști, poeți, muzicieni cărora li se atribuie darul de a calma furiile și mîniile. Deși autorul citat minimalizează calitatea poetică

Scanned with OKEN Scanner

a operei lui Hesiod, indirect îi recunoaşte valoarea scriind: „Hesiod este deci Homer al văii beoţiene".[1]

În schimb, Maurice Croisset crede că această poezie, apărută, spre deosebire de cea homerică, în Grecia continentală, nu aparţine unei şcoli.

Există totuşi, între cei doi poeţi, ceva comun şi încă ceva esenţial: pentru amîndoi mitologia greacă a constituit un fel de matrice spirituală, ei contribuind de altfel, deopotrivă, la acea ordonare lăuntrică şi expresie poetică a unor tradiţii mitice, a unei lumi de zei şi eroi, care va deveni un adevărat tezaur de modele culturale, îndeosebi estetice, pentru arta greacă. M. Détienne, care-l situează pe Hesiod la întretăierea a două lumi şi a două sisteme de gîndire, scrie: „Prin *Teogonia* care prelungeşte o condiţie poetică şi religioasă mai arhaică decît epoca lui Homer, Hesiod este martorul privilegiat al unei forme de gîndire mitică care este guvernată de un tip de logică diferit de al nostru. Prin *Munci şi zile* dimpotrivă el este un precursor al lui Solon"[2]. De fapt, în *Teogonia*, gîndirea sa nu este pur şi simplu alta, cu altă logică, ci o gîndire mito-poetică asupra unor mistere cosmice. Mitologia greacă nu este pur şi simplu opera celor doi mari poeţi ci rodul experienţei spirituale, de viaţă a sute de generaţii, care se pierd în negura timpurilor dar nici nu ne-o putem imagina în formele pe care lumea civilizată a cunoscut-o din antichitate pînă astăzi fără creaţia lor mitografică şi mitopoetică. Nici Hesiod, nici Homer nu au fost nişte simpli culegători de mituri şi legende — cum ar fi culegătorii de folclor în epoca modernă; pentru ei mitul — sclipirea de aur a unor experienţe umane a constituit însăşi „materia primă" (mai exact, o parte a acesteia) a unor elaborări poetice profund originale.

Lui Hesiod i se atribuie ca sigure poemele *Teogonia* şi *Munci şi zile*, iar în chip incert *Scutul lui Heracles*. În *Corpus-ul hesiodic* au mai fost incluse următoarele lucrări din care ne-au rămas fragmente: *Catalogul femeilor*, *Heoe*, *Marile munci*, *Melampodia*, poem consacrat lui Melampus, profetul din Pylos din neamul vestit al unor preoţi-poeţi klytiazi din Olimpia, *Aigimios*, avînd ca erou un vestit prinţ al lorienilor, prieten şi aliatul lui Heracles, *Lecţiile lui Chiron* (sau *Manualul cavalerismului grec*)

---

[1] Emile Burnouf, *Histoire de la littérature grecque*, Tome premier, Paris, 1885, p. 116.

[2] *Encyclopaedia Universalis*, volume 8, France S. A. 1968, p. 376.

Scanned with OKEN Scanner

cu înțeleptul centaur și învățăcelul sau Ahile în peștera de pe muntele Pelion ș.a.

Ne vom ocupa în cele ce urmează, de primele două lucrări care, deși atît de diferite prin subiectul lor, atestă o atitudine fundamentală unitară a țăranului beoțian în fața vieții și a universului. Prof. Ion Banu scria că „eroul hesiodic este muncitorul țăran, care uneori se mulțumește să dea cîte un sfat gospodăresc, alteori transpune experiența vieții sale în înțelepte aforisme, iar în clipele de visare lasă grijile și speranțele să se sublimeze în mituri... În *Teogonia*, țăranul, care năzuiește să înțeleagă misterele din sînul acelei naturi care îi fructifică ogorul, să surprindă ordinea ascunsă într-însa, caută deocamdată această ordine în lumea zeilor, care personifică în mintea lui natura, părțile ei, forțele ei".[1]

Zeii săi nu mai sînt forțe ale naturii personificate de la începuturile creației mitice dar își păstrează încă prospețimea firească a acestora. Desigur că *Teogonia* este, cum s-a spus, deopotrivă *teogonie* și *cosmogonie*, dar ea e totodată și o *poetică a misterelor cosmice*. Plecînd de la aprecierea că *Teogonia* este un „poem simbolic despre devenirea universului fizic" (sau o cosmogonie după cum scria Paul Mazon), de la prevestirea noului, acum au apărut din Haos, acele elemente primordiale esențiale ale lumii materiale care pot explica apoi orice proces de geneză — Pămîntul și Eros, Erebos și Noaptea, Eterul și Lumina. Tudor Vianu scria: „Povestirea lui Hesiod se referă deci, prin adîncile ei simboluri, la evenimente îndepărtate din trecutul orînduirii fizice a lumii, la marile și violentele transformări ale universului material, în timpul cărora a luat naștere așezarea actuală a lumii".[2]

Ca toți poeții antici, Hesiod începe prin invocarea muzelor olimpiene, „zîne ficioare născute din Zeus" care l-au inveestit cu sceptrul poeților-profeți spre a cînta neamul cel fără de moarte al zeilor.

„Muzelor din Helicon cîntare slăvită să-ncepem
Celor ce au stăpînirea în sfîntul și marele munte

---

[1] Ion Banu, *Hesiod și zorile filosofiei în vechea Grecie*, în Hesiod, *Munci și zile* Editura științifică, 1957, p. 6.

[2] Tudor Vianu, *Tudor Arghezi poet al omului*, 1964, Editura pentru literatură, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Şi împrejurul fîntînii limpezi, cu zvelte picioare
Lîngă altarul Cronidului plin de putere, dansează“ [1]

Este vorba de cele nouă fecioare, fiice ale Mnemosynei „stăpîna plaiului Cleutheros“ simbolizînd memoria individuală şi colectivă a umanităţii care s-a iubit în taină timp de nouă nopţi cu Zeus în Pieria.

„Vremea la crugu-i venind, născut-a nouă fecioare,
Inimi asemenea aveau, deschise şi fără tristeţe,
Grijă de cîntec şi dans purtînd în gingaşe piepturi
Limpezi pluteau în Olimpul cu piscuri înzăpezite,
Coruri măiestre şi case ca-n basme aflat-au acolo“ [2]

Natura şi zeii sînt poetizate, învăluite în cîntec, umanizate; însăşi apariţia lor pe cale naturală din cuplul primordial *Gea* şi *Uranus* (Pămîntul, la feminin în limba greacă, şi Cerul), îi arată pe zei asemeni cu neamul Giganţilor şi chiar cu cel al oamenilor sub semnul unor cîntări fermecătoare, al Graţiilor şi Dorului, al unor privelişti cosmice cu frumuseţe de basm („Coruri măiestre şi case ca-n basme aflat-au acolo“). Zeus, domnul văzduhului şi stăpînul fulgerului, împarte daruri şi dreaptă cinstire nemuritorilor săi semeni. Cele nouă fecioare — Clio şi Euterpe, Thalia şi Melpomene, Terpsihora şi Erato, Polimnia, Urania şi Caliope nu sînt doar cîntăreţe la ospeţele zeilor ci şi inspiratoare ale poeţilor, împărţitoare de daruri, instauratoare de concordie şi, armonie. Ele i-au deprins pe oameni cu înrîurirea purificatoare, îmblînzitoare de patimi şi dureri, modelatoare de suflet a cîntecului, a artelor în general.

„Astfel de danie sfîntă oamenii au de la Muze,
Căci prin alesul Apolo, prin Muzele Olimpiene
Sînt pe pămînt cîntăreţii, bărbaţi vestiţi, chitarezii,
..... ferice acela pe care
Muzele sfinte-l iubesc, căci curge din gura-i cînt dulce
Cînd la vreunul durerea ori frica-i pătrunde în suflet
Mîna pe strune de-şi trece cel ce slujeşte pe Muze,

[1] Hesiod, *Opere*, traducere, studiu introductiv şi note de Dumitru T. Burtea, Editura Univers, 1973, p. 25.
[2] Hesiod, op. cit., p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

Fapte de seamă cîntînd, de vrednici străbuni săvîrşite
.....
Grabnic se uită durerea atunci, iar frica se şterge,
Darul zeiţelor lesne îndepărtează mîhnirea" [1]

Pe ele le invocă şi Hesiod spre a putea înfăţişa în *Teogonia* cum, la început, ivitu-s-au zeii, cum au împărţit şi rînduit aceştia puterea. Muzele exercită o forţă de spiritualizare analogă cu aceea a lui Orfeu. Şi astfel totul devine nu o plicticoasă descriere a unei stufoase genealogii zeieşti ci un poem cosmogonic, o viziune poetică asupra grandorii şi frumuseţii cosmosului. Unii comentatori văd în acest poem o paralelă între evoluţia ordinii fizice şi aceea a ordinii morale. *Teogonia* „arată, în ordinea morală, dominaţia progresivă şi triumful final al înţelepciunii, al justiţiei, ordinii şi legii asupra puterilor destructive şi haotice şi, în ordinea fizică, apariţia de forme mereu mai armonioase şi mai perfecte, aruncîndu-le în uitare pe cele care le-au precedat". [2]

2. O poetică a misterelor cosmice

Teogonia este o poveste mito-poetică despre începuturi şi geneze, despre „miracolul" trecerii de la nefiinţă la fiinţă a celor ce sînt şi alcătuiesc *ordinea cosmică* sau a celor ce fac parte din *ordinea conştiinţei*. Să nu înţelegem însă nefiinţa ca nimicul total, ca un început absolut ci ca o existenţă potenţială şi neordonată.

„Şi la-nceput povestiţi-mi ce-a fost înainte de toate" le cere Hesiod muzelor.

„Haos a fost la-nceput..." [3]

Dumitru T. Burtea susţine că Hesiod „explică imanentul prin interpretarea analogică a transcendentului, orînduirile umane fiind consecinţele concrete ale unor evenimente supranaturale". [4] Ultima parte a propoziţiei e discutabilă: transcendentul este într-adevăr contrariul a ceea ce este nemijlocit dat, dar şi a ima-

---

[1] Hesiod, Teogonia, in *Opere*, ed. Univers, 1973, p. 28.
[2] Victor Martin, *Quatre figures de la poésie grecque, Hesiode — Anacreon, Euripide — Theocrite*. Delachaux et Niestle S. A. Neuchatel 1931, Paris, p. 33.
[3] Hesiod, *Opere*, p. 28.
[4] Dumitru T. Burtea, *Studiu introductiv* la op. cit., p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

nentului, însă el este departe de a coincide cu supranaturalul. În orizontul conştiinţei religioase există şi o transcendenţă divină (supranaturalul) sustrasă legilor ce guvernează cosmosul fizic sau uman. La Hesiod este vorba însă de o poemă cosmogonică şi chiar sociogonică în care alternează imanentul şi transcendentul, explicîndu-se unul prin celălalt, iar ceea ce pare a fi supranatural se încadrează de fapt în sfera simbolicului şi a metaforicului. Desigur, elemente simbolice apar chiar şi în cosmogoniile cele mai mistice, cum este cea biblică iudeo-creştină, dar una este să afirmi existenţa din eternitate a unui Dumnezeu unic care creează lumea din nimic, doar prin magia cuvîntului, şi alta să susţii că zeii nu premerg nicicum elementelor fundamentale ale lumii materiale ci, dimpotrivă, se nasc prin împreunarea acestor elemente antropomorfizate după legile biologiei; o lume întreagă de zei şi eroi, de nimfe şi titani se nasc direct sau indirect din cuplul primordial Geea şi Cerul. Dar cum natura nu e populată doar de alcătuiri armonice şi diafane ci şi din făpturi monstruoase, iată că şi Geea unită cu Cerul a născut asemenea monştri ca Briareu şi fraţii săi, care te îngrozesc fie şi pronunţîndu-le numele. Puterea lor era atît de înfricoşătoare încît Uranus, tatăl lor, îi ascundea din prima clipă în bezna unor grote, spre a-i pierde, ceea ce a silit-o pe Geea să le ceară fiilor ei să curme mîrşava faptă. Răspunde cutezător Cronos prin tăierea organului ceresc care va continua totuşi să zămislească fiinţe zeieşti, de pildă pe Afrodita născută din spuma mării, cu farmec dulce şi viclean, plin de ispite, dar şi zeităţi care întruchipează forţele răului:

„Noaptea apoi zămislit-a Soarta cea crudă şi Moartea
Kere cea neagră, şi Somnul născut-a şi a Viselor mladă
Noaptea zeiţa cea sumbră, ce n-a fost rodită de nimeni
.....
Crîncena noapte de-asemeni a zămislit pe Nemesis,
Chin muritorilor oameni, Înşelăciunea şi Dorul
Vrajba cu sufletul crîncen şi Bătrîneţea sleită
Vrajba cumplită născut-a, la rîndu-i a Trudei povară,
Foamea, Uitarea, Durerea de lacrimi izvorîtoare...“ [1]

Şi enumerarea continuă cu zeci şi zeci de zei, de nimfe şi monştri, dar şi cu Bătălia, Crima, Nelegiuirea, Discordia, Anarhia, Legea nedreaptă, Dezastrul.

---

[1] Hesiod, *Opere*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

La drept vorbind, toate acestea sînt alegorii ale diferitelor puteri şi manifestări ale răului. Or, alegorizarea reprezintă un procedeu poetic profan prin care, aici, sînt transpuse în plan cosmic vicii morale, individuale sau colective.

În ciuda aglomerării de nume, de personaje mitice, provenind din diverse tradiţii şi versiuni mitice, nu lipsesc unele încercări de portretizare tipologică şi caracterologică menite îndeosebi să sugereze ideea unei evoluţii în care Haosului primordial i se substituie tot mai mult o lume diversă şi policromă, o lume de sensuri şi forme prin antropomorfizarea forţelor naturii. Traducătorul cel mai recent al poemului, D. T. Burtea, sesizează şi unele trepte ale *ordinii cosmice* — ordinea naturală a forţelor elementare, personificate de Titani, Ciclopi şi alţi monştri simbolizînd alterări ale ordinii primare, *ordinea olimpiană* avînd în centru „domnia luminoasă a lui Zeus", foarte apropiată de cea umană, rezultînd din lupta dintre zeii olimpieni şi titani — care nu reuşeşte totuşi să înlăture tot ceea ce simbolizează *dezordinea*. Poate nu am interpretat prea fidel gîndul autorului citat, dar aceasta mi se pare a fi sugestia lui.

Legenda lui Prometeu apare întrucîtva diferită în raport cu alte versiuni antice greceşti (de ex. Eschil) îndeosebi în ceea ce priveşte raportul dintre Zeus şi Prometeu. Acesta din urmă nu este chiar eroul pur, fără teamă şi fără prihană, total dezinteresat, de un umanism desăvîrşit, iar Zeus nu apare ca tiranul vrăjmaş al oamenilor, pedepsindu-l atroce fără nici un temei. Dimpotrivă, Prometeu este viclean, perfid, intrigant astfel încît cel puţin în parte îşi merită chinul:

„Zeus legat-a în lanţuri de nedezlegat şi-n cătuşe
Pe Prometeu, cel cu mintea rodnică-n intrigi şi planuri,
Prinsu-l-a de o coloană de piatră stîrnind împotrivă-i
Vultur cu aripi întinse care să-i rupă cu pliscul
Nemuritorii rărunchi, dar tot ce-i sfîşie ziua
Apriga pasăre iarăşi întreg peste noapte renaşte" [1]

De altfel, un autor ca M. Détienne, autorul unei lucrări despre *Criza agrară şi atitudinea religioasă la Hesiod*, analizează *Teogonia* în primul rînd ca *mit al suveranităţii*. „Dar *Teogonia* nu este numai o naraţiune despre apariţia unei lumi ordonate pe orizontul unui haos primordial, ea este de asemeni şi mai ales un imn închinat

[1] Hesiod, *Opere*, p. 210.

Scanned with OKEN Scanner

puterii unui zeu suveran care-şi extinde puterea asupra întregului univers şi a cărui victorie asupra forţelor vrăjmaşe, stabileşte o ordine definitivă“ [1]. Însăşi dubla sa căsătorie cu Metis şi cu Themis semnifica, pe de o parte, identitatea cu Inteligenţa vicleană, astfel încît nimic şi nimeni să nu-l poată surprinde şi înşela iar pe de altă parte instaurarea ordinii, a stabilităţii şi continuităţii în univers (Themis).

Chiar eliberarea sa din lanţuri de către Heracle este în chip foarte curios, apreciată ca fiind un merit al lui Zeus ce voia astfel să cinstească şi să sporească faima fiului său, Heracles, deşi acesta—o ştim din ciclul mitologic al marelui erou — aproape că îşi detesta părintele ceresc pentru perfidia şi înşelăciunile lui, acordîndu-i mai multă cinste şi preţuire tatălui său pămîntesc, onestul şi înşelatul Amphitrion.

Un adaos misogin al acestei legende îl înfăţişează totuşi pe Zeus ca un răzbunător crud, nemilos; după ce Prometeu îl înşală a doua oară, furînd din nou focul într-o tulpină de soc, zărind printre oameni „văpaia ce sfîşie bezna“ a fost cuprins de-o năprasnică mînie, hotărînd să trimită omului o altă pedeapsă: din voinţa lui, Hefaistos a plăsmuit din lut „o formă cu chip de fecioară“, pe care Atena a gătit-o şi împodobit-o cu veşminte şi coroniţă de flori fermecătoare, cu o coroană de aur pe frunte. Toată această lucrare este făcută cu mare artă. Din punct de vedere estetic este un superb elogiu adus frumuseţii feminine. Din punct de vedere moral, faptul apare ca o năpastă pentru bieţii oameni, femeia ispititoare astfel concepută fiind o „momeală vicleană“, un izvor de rele, o adevărată cutie a Pandorei [2].

„Graţie îmbelşugată sclipea-n broderia de aur,
Cuvîntătoarelor fiinţe părînd leite imagini.
Iar după ce-au plăsmuit măiastra nenorocire

---

[1] Cf. *Encyclopaedia Universalis*, p. 377.

[2] În *Munci şi zile* încîntătoarea şi înşelătoarea făptură, prima femeie, este denumită chiar Pandora, poreclită astfel pentru că toţi zeii i-au dat daruri „ca ea să ajungă năpasta isteţilor oameni“ şi „Astfel nenumărate necazuri purced printre oameni. Plină de ele e marea şi plin e de ele pămîntul“.

Pandora i-a fost dată în dar lui Epimeteu, în ciuda avertismentului lui Prometeu de a nu primi nici un dar de la Zeus, a deschis cutia în care erau închise relele şi le-a dat drumul în lume, de aici înainte lumea a devenit radical coruptă. (Hesiod, *Munci şi zile*, traducere de Şt. Bezdechi, p. 50.)

Scanned with OKEN Scanner

Pentru un bine furat, a fost adusă minunea
Ce-o dichisise Atena, născuta din tatăl puternic
Unde şedeau adunaţi oameni şi zei. De uimire,
Încremenit-au vremelnicii oameni şi nemuritori,
Cînd găsit-au momeala vicleană dată năpastă
Omului, căci seminţia femeilor ispititoare
Cele mai primejdioase femei din ea e (sic!) născută,
Cruntă osîndă ce-şi face lăcaşul cu muritorii". [1]

Revenind la Prometeu, cum se explică totuşi faptul că portretul acestuia este umbrit de scăderi morale în comparaţie cu cel pe care-l va impune mai tîrziu Eschil? Tudor Vianu mai scrie în cartea citată: „Teogonia nu este deci numai o cosmogonie dar şi o *sociogonie*, cea dintîi dintre acele care vor alcătui o serie întreagă în literaturile antichităţii" [2], gîndindu-se însă la domnia lui Zeus — „a organizării raporturilor omeneşti în societate după principiile înţelepciunii" [3]. Or, după opinia mea, dacă Teogonia este şi un poem *sociogonic* aceasta se datoreşte mai ales mitului (şi episodului) prometeic. Mai toţi comentatorii sînt de acord că Prometeu este prin excelenţă un *erou civilizator* iar Tudor Vianu scrie de asemeni — referindu-se, ce-i drept, nu la Hesiod şi la Teogonia sa:

„Reţinem din mitul prometeic al lui Protagoias — Platon următoarele etape ale sociogoniei: 1) apariţia înzestrărilor tehnice; 2) apariţia religiilor şi a artelor legate de ele; 3) ivirea graiului articulat; 4) invenţia bucuriilor utile întreţinerii vieţii (case, veşminte, încălţăminte, acoperăminte, bucate, deci agricultura); 5) întemeierea primelor oraşe; 6) ivirea sentimentelor sociale, (pudoarea, justiţia, prietenia)" [4]

Fără să răspundă întru totul acestor delimitări şi funcţii ale civilizaţiei, Teogonia prezintă esenţialul în ceea ce priveşte funcţia civilizatoare a lui Prometeu. Tocmai prin asta se explică situarea sa pe o treaptă inferioară în scara valorilor deoarece în perspectiva hesiodică a vîrstei de aur expusă în *Munci şi zile*, unde episodul reluat al darului înşelător dat de Zeus oamenilor cu tot cortegiul

---

[1] Hesiod, *Opere*, p. 42.
[2] Tudor Vianu, op. cit., p. 11.
[3] Idem, p. 10.
[4] Ibidem, p. 18-19.

Scanned with OKEN Scanner

de rele ce a urmat, a fost consecința directă a trecerii lor, grațle înlesnirilor tehnologice aduse de folosirea focului, la stadiul civilizației. Contrariată de contradicțiile acesteia din urmă, hrănită de iluzia unor începuturi fabuloase de supremă armonie și fericire, mentalitatea omului antic (sau cel puțin a țăranului închis în statornicia și statica unui orizont de viață dominat mai ales de mituri și de legi nescrise, de incertitudine și veșnic neobosită trudă pentru un trai mizer) era mai puțin dispusă să aprecieze binefacerile civilizației și să-l glorifice pe Prometeu.

S-a spus, și nu fără temei, că natura, cosmosul, Olimpul nu au la Hesiod măreția, viziunea monumentală pe care le găsim frecvent în *Iliada*. Emile Burnouf apropia *Teogonia* mai mult de *Odiseea* decît de *Iliada* datorită atmosferei mai calme. „Se întîlnesc tablouri, descrieri și povestiri care au o culoare eminamente poetică“ [1]. Există totuși pasaje a căror grandoare îl amintește pe Homer — cum este, de exemplu, episodul luptei dintre zeii Olimpului, în frunte cu Zeus, și giganți, apreciat ca „una dintre cele mai frumoase părți din *Teogonia*“. [2]

„..... marea
Primejdioasă și-ntinsă răsună, mugește pămîntul,
Cerul fără de margini e zguduit și Olimpul
Pînă-n străfund se-nfioară sub nemuritoarea izbire
Tartarul negru-l-atinge adînca zguduitură
.....
Zeus nici el nu-și mai ține strunită în sine mînia
Forța întreagă-și arată din plin și vrerea cea dîrză
Și deodată din Ceruri și din Olimp se aruncă,
Fulgeru avîndu-l tovarăș de-aproape; grabnic se-avîntă
Trăsnete, fulgere, dese ca trăsnetul zboară deodată
Din viguroasele brațe, rostogolindu-și dogoarea
Geea, pămîntul cel rodnic, mugește cuprins de văpaie
Nemărginita pădure pîrîie-ncinsă de flăcări,
Fierbe întregul pămînt, Oceanul și Marea cea stearpă
Se-nvălmășesc, iar un abur fierbinte cu-aprinsă dogoare

---

[1] Emile Burnouf, op. cit. p. 122.
[2] Adelina Piatkowski, *Hesiod*, in *Scriitori greci și latini*, coordonator N. I. Barbu, Editura științifică și enciclopedică, București, 1978, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

Prinde pe zeii Titani, pămînteni, iar cînd flacăra scrie
Zveltă spre sfintele văzduhuri, strălucitoare lumină
Zboară din trăsnet şi-orbeşte chiar ochii celor puternici“ [1]

3. Mitul vîrstei de aur

Nu încape îndoială că *Munci şi zile*, „primul mare poem didactic din literatura europeană“ [2] se deosebeşte ca factură, mai ales în a doua parte, de *Teogonia*. Este adevărat, cum scrie Burnouf că „Personalitatea autorului se vădeşte cu putere în poemul *Munci şi zile*...“ [3] dar cît de mult greşeşte acest exeget al literaturii greceşti că „Există infinit de puţină poezie în *Munci şi zile*... Deşi arta compoziţiei este destul de mediocră în *Teogonia*, ea este cu mult superioară celei din *Munci şi zile* care pare, totuşi, operă de bătrîneţe“ [4]. Scriind mai departe despre capriciile unui bătrîn morocănos care se plînge de toţi şi de toate, despre prezenţa realităţilor meschine ale realităţilor lor de la ţară, autorul îşi trădează poziţia aristocratică, cu totul incapabil să înţeleagă condiţia şi valoarea istorică, socială şi umană a acestei opere.

Spre deosebire de Burnouf, Maurice Croiset apreciază *Munci şi zile* ca „cea mai originală şi cea mai autentică din operele atribuite lui Hesiod“ [5] în timp ce din *Teogonia* nu pot fi detaşate părţi de sine stătătoare, care nu ar avea valoare decît în întreg. Prima parte are un conţinut oarecum eteroclit prin prezenţa unor variate motive mitice. Cel mai de seamă este *mitul vîrstei de aur* care-şi află aici prima expunere succintă clasică. Mitul este desigur mult mai vechi, dar nu întîmplător Lileta Stoianovici Donat îşi începe astfel o excelentă şi foarte documentată lucrare consacrată acestei probleme:

„Tabloul vieţii idilico-fantastice, înfăţişat de Hesiod în descrierea *generaţiei de aur*, reprezintă de fapt imaginea centrală, nucleul

---

[1] Hesiod, *Opere*, p. 45.

[2] Lileta Stoianovici Donat, *Mitul vîrstei de aur în literatura greacă*, „Scrisul Românesc“, Craiova, 1981, p. 7.

[3] Emile Burnouf, op. cit. p. 123.

[4] Idem, p. 125.

[5] Alfred et Maurice Croiset, *Histoire de la littérature grecque*, Tome Premier, Quatrième Edition, Paris, 1928, p. 484—495.

Scanned with OKEN Scanner

tuturor povestirilor care deapănă firul legendei despre existența unei fericite epoci ancestrale“ [1].

Mai departe autoarea citată arată că obîrșia acestui mit de caracter utopic nu a fost creația unor scriitori sau a unui singur popor, obîrșia lui se pierde în negura vremurilor și este creația anonimă, prezentă mai întîi în străvechi culturi orale, a mai multor popoare înainte de a fi consemnat în literatura scrisă. Autoarea citată consemnează (de fapt analizează în temeiul unei impresionante bogății de referințe bibliografice) unele mărturii semnificative despre mitul fericirii paradisiace inițiale: un text sumerian despre „Marea țară“ de odinioară „cu legile divine“ de cîrmuire... care avea tot culoarea, imaginea de fericire desăvîrșită“ a Edenului biblic, generația de aur Krita-Yuga din mitologia indiană etc. Nu ne putem propune a discuta aici pe larg această problemă sub aspectele ei teoretice și istorice mai largi. Voi reproduce doar o apreciere concluzivă din cartea citată:

„Mitul veacului de aur, soarele iluzoriu al oprimaților este întruchiparea visului celor slabi, rodul neputinței lor de împotrivire în fața necesității naturale și a forțelor sociale care îi apăsau în statul antic și prima elaborare a unei concepții idealiste despre evoluția retrogradă a umanității, transmisă din generație în generație, paralel cu concepția consecventă a dezvoltării progresive, căreia elementele realiste din vremea veche, mai ales greacă, i-au dat o amploare mereu sporită, determinată de creșterea conștiinței sociale în condițiile de trai ale aceleiași orînduiri sclavagiste...

Ca orice legendă, și mitul veacului de aur include o parte de realitate oglindind trăsăturile esențiale poetizate însă de fantezie, ale acelei îndepărtate epoci din evoluția omenirii, caracterizată prin relațiile tribale primitive în stadiul deplinei lor maturități — relația care lăsase, în amintirile popoarelor, unele urme nesterse de vechime, dar exagerate și transfigurate de gîndirea mitică“.[2]

Am recurs la un citat mai lung, deoarece mi se pare cea mai cuprinzătoare și justă caracterizare a acestui mit. Cu o singură rezervă totuși: calificativul concepția idealistă mi se pare inadecvat aici. O concepție (idealistă, materialistă etc.) reprezintă o opțiune ideologică de natură filozofică, posterioară mitului, chiar dacă

[1] Lileta Stoianovici-Donat, *Mitul vîrstei de aur în literatura greacă* „Scrisul românesc“, Craiova, 1981, p. 7.
[2] Lileta Stoianovici-Donat, op. cit. p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

acesta se perpetuează într-o formă sau alta, cu încărcătura lui irațional afectivă și poetică. În ceea ce privește însă miturile originare, acestea pot fi — cele mai multe — *mituri de origine* — narrarea unor instituiri reale în ordine cosmică, existențială sau în ordinea conștiinței, *mituri antropologice* despre originea unor însușiri sau atribute omenești și *mituri anticipative*, anticiparea mitică a unor fapte de civilizație ce se vor produce mult mai tîrziu, uimitoare visări care devansează cu mult timpul istoric real. Cele spuse nu pretind a fi o nouă clasificare a mitului ci pur și simplu o secvență modestă în universul extraordinar de bogat și complex al acestuia pentru a-mi preciza mai bine gîndul: mitul vîrstei de aur este un mit sincretic, derivat din ceea ce Mircea Eliade numea miturile de origine — povestirea unui început, a unei apariții sau instituiri care, în ordinea *timpului mitic*, nu putea să fie decît perfect toate actele ulterioare nu sînt decît reiterări, reluări, în temeiul unor inițieri rituale, ale actului primordial. Or, dacă, în mentalitatea mitică la început, în *illo tempore*, arhetipurile aveau atributul perfecțiunii, omul stăpînit de această mentalitate, contrariat de tulburările, contradicțiile, avatarurile *timpului istoric* în care era angrenată întreaga lui viață dar fără nici o speranță de viitor, nu putea să nu viseze la un trecut iluzoriu, îndepărtat, de armonii și fericiri paradisiace. Este drama existențială (socială, umană) pe care o resimte omul atunci cînd trece din orizontul timpului mitic în acel al timpului istoric, odată cu apariția orînduirii sclavagiste.

Cele spuse despre ecouri ale acestui mit în *literatura greacă drehesiodică* — de fapt este vorba despre eposul homeric — nu sînt întru totul concludente și convingătoare. La Hesiod mitul vîrstei de aur este corelat cu cel *al generațiilor*, cu *legenda Pandorei* și cu cea a lui *Prometeu*.

Vîrsta de aur reprezintă prima generație de oameni care trăiau într-o armonie perfectă cu natura, fără a fi tulburați de griji, de boli, fără a fi nevoiți să-și agonisească cele necesare traiului prin trudă grea.

„Zeii, ce-au casa-n Olimp, mai întîi făurit-au pe lume
Neamu-unor oameni de aur, cu duh cumpănit și cuminte
Care au fost într-o vreme cînd domn peste cer era Cronos.
Netulburați de vreo grijă, trăiau asemeni cu zeii,

Scanned with OKEN Scanner

Nu cunoşteau suferinţa, ori truda şi nici bătrîneţea
Nu-i dobora ci de-a pururi, cu zdravene mîini şi picioare
Se veseleau în petreceri, feriţi de orice amaruri“ [1].

Erau muritori dar moartea le era uşoară ca somnul iar roadele pămîntului, obţinute fără muncă, erau împărţite deopotrivă tuturor. După ce oamenii acestei vîrste s-au stins, a fost izvodită a doua generaţie, de argint, cu mult inferioară celei dintîi la trup şi la minte, era prima generaţie care poartă stigmate ale decăderii morale dar nu într-atît ca să nu merite nici o cinstire. Oamenii acestei vîrste au devenit după moarte genii subpămîntene.

„Zeii ce au în Olimp palate apoi izvodiră
Neamul al doilea de argint care-a fost cu mult mai bicisnic
Nesemănînd la statură ori minte cu neamul de aur
Timp de o sută de ani creştea în casă copilul
Lîngă a sa vrednică mamă jucîndu-se, fraged la minte
Iar cînd crescînd atingea a tinereţii-înflorire
Vreme puţină trăia suferind pentru a sa neghiobie
Nesăbuitele crime nevrînd dintre ei să alunge“ [2].

Urmează *generaţia (Vîrsta) de aramă* — oameni dîrzi, sălbatici, slujitori ai lui Ares, deci războinici cu inimi de piatră. Ceea ce vesteşte îndeosebi Hesiod la aceştia e firea pornită spre rele, spre gîlceavă şi război.

„Arme-şi făceau din aramă la fel din aramă şi case,
Sculele toate de-aramă, căci n-aveau fierul cel negru;
Unul pe altul răpunînd, ucişi de mîna-nrudită
Pier spre locaşul cel umed al înfricoşatului Hades
Fără vreo faimă, iar moartea cea neagră pe toţi secerîndu-i“ [3]

După acest neam năprasnic, urmează generaţia a patra de oameni vrednici, cinstiţi şi plini de curaj:

„Neamul de oameni eroi, mlădiţă zeiască, şi fost-a
Numele lor semizei pe întinsul pămînt, mai de frunte“ [4]

Este vîrsta eroică şi ei îi aparţin toţi cei ce s-au distins prin întemeierea, apărarea sau cucerirea de cetăţi — cum au fost

---

[1] Hesiod, *Opere*, p. 62.
[2] Hesiod, *Opere*, p. 63.
[3] Idem.
[4] Ib., 1—64.

Scanned with OKEN Scanner

Cadmos, întemeietorul legendar al Tebei, precum și cei ce au luptat eroic, mai tîrziu, pentru vatra lui Oedip, eroii războiului Troian etc. În cele din urmă Zeus Cronidul i-a așezat pe aceștia la margini de lume, în ținuturi extrem de roditoare — un fel de insule ale fericiților, departe de vălmășagurile lumii.

Ultima generație, a cincea, este de fapt *epoca de fier* care a deschis larg porțile civilizației. Hesiod vădește o uimitoare putere de pătrundere a ceea ce numim noi caracterul contradictoriu al progresului în era civilizației:

„Neamul acesta, de fier, nicicînd n-o s-ajungă să-și afle
Tihnă, nici noapte, nici zi, sleiți de durere
Căci, precum fezi, le dau zeii grijile sfîșietoare
Dar pătimirilor rele li s-au adaus și bunuri“ [1]

Vorbind însă despre modul cum vor evolua acești oameni după modelul ciclic expus, poetul devine un profet sumbru, cu accente tragice care ne amintesc de profeții iudei ai Bibliei. El prezice că vor apare astfel de tare morale: degradarea raporturilor între părinți și copii, a sentimentelor frățești și de prietenie, necinstirea bătrînilor, jaful și violența, se substituie legii, dispare respectul dreptății, al cinstei și jurămîntului, înlocuit de nelegiuire, minciună, nerușinare. După cum scrie Victor Martin, „Poetul țăran Hesiod n-a cunoscut acea nonșalanță fericită de care se vorbește, nici marea bucurie care trebuie să fi inspirat spectacolul frumuseții grecești. Contemplînd lumea și oamenii el nu mai concepe decît gîndiri amare și, în deziluzia sa, se apleacă asupra abisului obscur al destinului, întreabă cu mînie cerul pentru a găsi un sens dezolantelor lui experiențe. Privirea sa nu descoperă în jur nici un subiect de bucurie, răul și suferința domină lumea“ [2]

Desigur, Hesiod avea suficiente temeiuri — și personale și generale — ca să adopte o *atitudine critică* față de rînduielile existente dar tonalitatea pasajului citat este totuși exagerat de pesimistă iar ultima propoziție mi se pare chiar inexactă. Există în *Munci și zile* nu numai motive de îngrijorare și pesimism dar și schițarea unor valori care atestă credința în om și în izbînda sa. Și pentru Maurice Croiset, deși munca este la Hesiod o „dură necesitate“ deși el vădește adesea un sentiment viu și amar despre

[1] Hesiod, *Opere*, p. 64.
[2] Victor Martin, op. cit. p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

mizeriile vieții, poetul beoțian nu este un pesimist, căci el iubește viața și participă cu bucurie la cîteva din bucuriile pe care le are sau pe care îl lasă să spere că vor fi.

4. Un sistem de valori întemeiat pe elogiul muncii

În raport cu mitul paradisiac al vîrstei de aur, munca apare ca o pedeapsă dacă nu pentru încălcarea interdicției divine a cunoașterii binelui și răului, cel puțin pentru ticăloșirea oamenilor din vîrsta de argint și, mai ales, a celei de aramă. Nu aceasta este însă atitudinea față de semnificația muncii în *Munci și zile*; dimpotrivă, Hesiod e preocupat — prin sfaturile și îndrumările pe care le dă din belșug — să asigure „condițiile psihologice și sociale necesare organizării optime a muncii".[1] În altă parte, același autor scrie: „Luăm cunoștință de o gîndire și o morală a muncii, prinzînd corp în mediul cultivatorului de pămînt care luptă și el, dar nu pentru glorie ci pentru subzistență, nu ca ceilalți truditori ci cu brazda, cu clima, cu abuzurile judecătorilor părtinitori, coruptibili și cu propria sa slăbiciune. Iubește pacea, revendică dreptatea, îi e necesară austeritatea. Gîndul său nu e ocupat de statutul moral al războiului, ci de calendarul muncilor agricole".[2] Este adevărat că țăranul — mai ales în acele vremuri îndepărtate și în condițiile unei naturi vitrege ca aceea a Tesaliei antice — depindea în mare măsură de capriciile climei, dar el nu se mulțumește cu efectuarea unor rituri magice spre a cîștiga bunăvoința zeilor. Sînt necesare eforturi adesea extenuante, la care se adaugă nedreptăți și silnicii din partea clasei posesoare, a marilor proprietari. Are dreptate prof. I. Banu că Hesiod dă glas în opera sa unor conflicte sociale mai adînci și nu doar conflictului personal cu fratele său și mîniei de a fi fost nedreptățit de judecători corupți. Dacă la toate acestea se mai adaogă, în sfîrșit apariția treptată a unor relații sociale de tip sclavagist care au adus cu sine cea mai gravă și păgubitoare depreciere a muncii — mai exact a muncii fizice — vom înțelege cît de important și singular apare în anti-

---

[1] Ion Banu, op. cit. în loc. cit. p. 12.
De altfel, autorul citat argumentează amplu și convingător netemeinicia tezei despre *pesimismul* lui Hesiod.

[2] Ion Banu, *Studiu istoric*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, partea I-a, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. XXIV.

Scanned with OKEN Scanner

chitate elogiul hesiodic al muncii. Foamea este tovarășa omului leneș, pe trîndavi nu-i iubesc nici zeii, nici oamenii.

„Tu să-ndrăgești însă munca făcută cu rost și măsură
Ca să-ți fie la vreme pătulu-ncărcat cu bucate
Munca ți-aduce avere și multe mioare ți-aduce.
Tututor zeilor este mai drag acel ce muncește
Nu e rușine-a lucra, ci lenea e doar de ocară
.....
Dacă aceasta-ți fu soarta, mai bine muncește cu rîvnă
Ca de la bunuri străine gîndul deșert întorcînd
Numai prin muncă, să vezi de felul de trai ce ți-l laud“ [1]

Hesiod știe să facă distincția între averi obținute prin jaf și silnicie, nesigure și nestatornice, și bunăstarea obținută prin trudă proprie. Dacă etica eroilor homerici era o *etică a eroismului*, a bravurii ostășești, etica lui Hesiod este o *etică a muncii* — munca reprezintă însuși nucleul sistemului său de valori. „Multă vreme literatura greacă nu va mai cunoaște *lauda muncii*. Într-adevăr, atunci cînd în cetatea sclavagistă se va dezvolta mai departe poezia și va apărea filosofia, ele vor fi aproape exclusiv opera stăpînilor de sclavi și, oricît de ascuțită va fi lupta socială și ideologică dintre aceștia și de opuse concepțiile lor filosofice, ei vor fi, cu rare excepții, de acord să considere munca drept o ocupație înjositoare, rezervată doar sclavilor“. [2]

Munca este o valoare cadru și un izvor de valori, ea polarizează și conferă o notă aparte celorlalte valori cum ar fi:

— *valorile de vecinătate și într-ajutorare* atît de importante pentru comunitățile agrare din totdeauna, relațiile de vecinătate prevalînd chiar asupra celor de rudenie:

„Ceamă-l pe prieten la masă...
Și mai cu seamă să-l chemi pe acel ce vecin e cu tine
Căci, de se-ntîmplă să cadă pe satu-ți cîndva vreo năpastă
Fără de preget vecinii aleargă; dar șovăie ruda,
Un megieș ticălos e o pedeapsă, cel bun e o comoară“ [3]

---

[1] Hesiod, *Munci și zile*, trad. St. Bezdechi. Studiu introductiv de Ion Banu, Editura Științifică, 1957, p. 57.

[2] Ion Banu, loc. cit. p. 20.

[3] Hesiod, op. cit. p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

— *darul* apare și la Hesiod, ca și la Homer, ca o valoare de reciprocitate, menită să consolideze nu numai relațiile interumane dar și coeziunea și stabilitatea organismului social, cu precizarea că, la cel din urmă, darul are la bază munca și echivalează oarecum cu ceea ce numim astăzi schimb de activități;

„Dă la cel care-ți dă, să nu dai la cel care nu dă;
.....
Darul e bun, dar e rea tîlhăria ce moarte aduce
Cine de voie va da de-ar fi al său dar cît de mare
E bucuros de ce-a dat și-n cugetu-i se-nveselește“ [1]

— *dreptatea:* elogiul dreptății urmează imediat după cel al muncii în ierarhia valorilor hesiodice. Eroii homerici puneau mai presus de orice un *cod al onoarei*, al datoriei de a lupta, de a ucide, prin luptă „cinstită“ cît mai mulți vrăjmași; numai cu titlu de excepție unii eroi — ca Diomede de pildă — puteau fi animați și de un simțămînt al dreptății. Hesiod propune un *cod al dreptății* care decurge din însuși statutul superior al muncii. *Etica muncii* nu poate fi decît o *etică a dreptății*. Hesiod își manifestă încrederea în triumful final al dreptății „darul de frunte al lui Zeus“ deoarece:

„Ci-i o fecioară Dreptatea fiica vestită a lui Zeus
Care cinstită e chiar și de zei ce-n Olimp și-au lăcașul“

iar

„... dreptul în cele din urmă
Biruie sila“ [2]

Că un anume *individualism* ar caracteriza morala ambilor poeți — cum afirmă I. Banu, mi se pare de neadmis pentru acea epocă istorică. Țăranul hesiodic urăște și denunță războiul devastator, opunîndu-i ordinea productivă a lucrurilor și rînduiala dreaptă a vieții;

— *competiția* (întrecerea) e prețuită ca valoare a acțiunii, ca resort stimulativ al unor făptuiri care să-l înalțe pe om. Eroul

---

[1] Idem, p. 59.
Idem, p. 53—54, 55.

homeric prețuia lupta războinică, aducătoare de moarte, personajul hesiodic se pronunță pentru *lupta constructivă;*

„Căci, cînd un om fără lucru își vede vecinul cu stare
Gospodărind, semănînd și arînd ca să-și strîngă avere
Face la fel cu vecinul. Și lupta aceasta e bună.
Dulgher cu dulgher se-ntrece și olarul se-ntrece cu olarul".

Să reținem, în concluzie, că poezia hesiodică este, didactică, în sensul că intenția dominantă este aceea de *a instrui* prin percepte morale, reguli privind muncile agricole, navigația, astronomia, divinația genealogiilor zeilor și eroilor. „Hesiod este un om muncitor și în același timp un om de geniu. Acest dublu caracter este imprimat operei sale".[1] În același sens se pronunță și Alexis Pierron: Hesiod este înainte de toate un moralist, un „dătător de sfaturi. El excelează în a prezenta sub o formă concisă și picantă, sub o imagine surîzătoare sau teribilă, adevărurile de bun simț. Nici un poet antic n-a lăsat mai multe proverbe în memoria oamenilor... Hesiod se complace în regiunile înalte ale gîndirii. El se oprește cu un fel de dragoste asupra principiilor morale fără de care viața umană este lipsită de regulă, de sens și chiar de demnitate...".[2]

Poetul nu este totdeauna la înălțimea moralistului, nu găsește totdeauna accentul estetic la înălțimea idealului moral. El rămîne însă pînă astăzi unul din marii poeți ai umanității, care au cîntat nu numai *ordinea morală a conștiinței* dar mai ales *munca*, caz rarisim în antichitate, și valorile ei morale.

[1] Maurice Croisset, op. cit. p. 475.

[2] Alexis Pierron, *Histoire de la littérature grecque*, Dixseptieme Edition, Librairie Hachette, 1919, p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

IV. Tragedia —cea mai îndrăzneață faptă de cultură a grecilor

1. Originea mitică și populară a tragediei

S-a spus despre tragedie, că a fost cea mai de seamă, cea mai înaltă și îndrăzneață faptă de cultură a grecilor. Chiar dacă o atare apreciere poate să pară exagerată, nu încape îndoială că tragedia, atît de strîns legată de epopeea greacă, corespundea cel mai bine complexității fenomenului uman și lirismului de sorginte mitologică al sufletului grec. Ea exprimă de asemenea dialectica intrinsecă, mai mult sau mai puțin conștientă de sine, a gîndirii filosofice grecești, ceea ce îi permitea să fie deopotrivă apolinică și dionisiacă, să îmbine armonios celelalte arte, ca o sinteză a lor. „În fapt, tragedia nu este altceva decît răspunsul poporului atenian, dat în haină poetică, presiunilor istorice care au făcut din acest popor ceea ce este: apărătorul democrației (oricît de îngustă i-ar fi fost baza în acea epocă), și al libertății cetățenilor".[1] Cu alte cuvinte, tragedia este răspunsul în haine poetice la presiunea necunoscutului. Tragedia marchează astfel o răscruce a culturii grecești, inovează în chip radical formele de artă și de experiență umană; nu numai că se formează un nou gen literar, dar se produc și fenomene care vor înrîuri puternic societatea și climatul spiritual al Greciei antice: instituirea de *concursuri*, care au devenit apoi o adevărată instituție de interes obștesc și formarea a ceea ce am putea numi *conștiința tragică*.

---

[1] André Bonnard, *Civilizația greacă*, vol. II, traducere și note prof. univ. dr. Iorgu Stoian, Editura științifică, București, 1967, p. 7—8.

Scanned with OKEN Scanner

Concursurile publice în care erau premiate cele mai bune tragedii (sau tragediografi) erau atît de adînc inplantate în viaţa cetăţii, încît aceasta din urmă devine ea însăşi o scenă de teatru tocmai în măsura în care teatrul devine o problemă de interes social. Cert este că în Atena antică are loc de timpuriu recunoaşterea funcţiei sociale a teatrului în condiţii spirituale specifice, cu o viaţă socială mai intensă, cu o conştiinţă mai clară a funcţiilor istorice şi culturale; statul, începînd cu Pisistrate, îşi asumă obligaţii organizatorice, acordă un loc de cinste serbărilor şi procesiunilor Marilor Dionisiace, instituind concursuri dramatice la care primul cîştigător pare să fi fost Tespis (sec. VI î.e.n.). Persoana însărcinată cu organizarea lor, numită *arhón epónymos*, care avea dreptul şi îndatorirea de a procura fondurile necesare, apelînd la un cetăţean bogat numit *choreg* de către corul organizat de *juriu* (10 persoane trase la sorţi dintre spectatori).

Eugen O'Neill Junior analizează condiţiile istorice şi culturale în care a apărut tragedia: o bogată tradiţie literară quasi-dramatică asociată cu cea epică şi cu creaţia lirică. Cel mai important factor al tradiţiei era, desigur, cel epic—*Iliada* şi *Odiseea* — „cea mai comprehensivă concepţie despre viaţa umană".[1] În epoca dintre eposul homeric şi epoca marilor tragediografi apare şi speculaţia filosofică. Prin explorarea diferitelor fenomene ale lumii externe se ajunge la cunoaşterea multor aspecte ale naturii „care fuseseră pînă atunci învăluite într-un mister complet. „Activitatea literară creatoare a acestei epoci arată, de asemenea, din partea grecilor un nivel tot mai înalt al cunoaşterii de sine şi al conştiinţei de sine în cel mai bun sens al cuvîntului".[2] În aceeaşi perioadă apare şi un grup remarcabil de poeţi lirici care vădeau o înţelegere complexă a fiinţei interne a omului. Pe un teren spiritual atît de bogat, tragedia apare ca o formă de artă pe deplin elaborată, complexă, îmbinînd organic elemente variate: *ritm* în vorbire sau recitare poetică, *acţiune vie*, *culoare* strălucită, *muzică* — ode corale mai curînd melodice decît armonice, cîntare solo şi corală, dans înalt stilizat, totul într-o sinteză dra-

---

[1] *The Complete Greek Drama. All the Extant tragedies of Aeschylus Sophocles and Euripides, And the Comedies of Aristophanes and Menander*, in a Variety of translations, *General Introduction* by Eugen O'Neil, Jr., Edited by Whitney J. Oates and Eugen O'Neil, Jr., volume one, Random House, New York, 1938, p. XIII.

[2] Op. cit., p. XIII.

Scanned with OKEN Scanner

matică ce prefigurează deplin opera modernă. Analiza externă a dramei trebuie neapărat completată cu o analiză internă, din punct de vedere istoric — spre a descoperi esența ei. Aceasta ne duce la problema originilor tragediei. Eugen O'Neil Junior subliniază două concluzii importante:

1) relevanța inițială a elementului liric-coral ca centru de coagulare;

2) originea directă a dramei în ritualul religios, în Marile Dionisiace—parte integrantă a unui serviciu religios.[1] Spre deosebire de domnia sa, eu împărtășesc însă opinia că drama greacă tinde să fie mai mult profană decît religioasă.

Ca artă complexă, tragedia se inspira din epopee, dar și din poezia lirică, fiind ea însăși poezie lirică. Personajele sale sînt, de regulă, eroi mitici, figuri legendare încărcate cu o bogată experiență istorică. Lumea eroică a tragediei provine mai ales din eposul homeric, este însuși trecutul societății elene, dar actualizat în forme noi de gîndire; sînt evidente fenomenul de distanțare, contrastele de valori resimțite în mod tragic. Uneori este pusă în joc însăși lumea cetății prin tensiunea dintre *trecutul mitic* și *prezentul istoric*, prin lupta dintre două ordine de drept, două tipuri de justiție. Au existat și în alte civilizații antice manifestări umane sub formă de spectacol: reprezentarea poemului epic, cosmogonic, al *creațiunii* cu prilejul sărbătorii Anului Nou *(Akitu)* la babilonieni, sau evocările spectaculoase la egipteni, de caracter ritual, legate îndeosebi de Misterul lui Osiris. „Civizația egipteană oferă un bogat material în privința evocărilor pectaculare ce se desfășurau în cadrul unui ritual".[2] Teatrul a formă de artă, deosebită de ritualul și atracția sacerdotală, este totuși opera grecilor, chiar dacă și la ei a avut o origine mitologică, îndeosebi în marile și micile Dionisiace; *Imnul către Demetra* (a doua jumătate a sec. VII) *Ditirambul* — cor în cinstea lui Dionysos, care a dobîndit o formă definitivă de compoziție corală la poetul liric Arion din Corint, sînt principalele elemente ce prefigurează tragedia, intrînd apoi în compoziția acesteia.

Vorbind despre originea tragediei, Guy Rachet, face remarca : „adevărata origine a tragediei ne scapă, dar diferite ipoteze se pot

---

[1] Op. cit., p. XXII—XXIII.

[2] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura Meridiane 1971, p. 19.

formula, cum ar fi aceea că la început ea a fost un simplu poem cîntat de cor şi acompaniat de un flautist. În Grecia antică originea tragediei este legată de reprezentări cultice şi mistere — cum ar fi cele de la Eleusis, consacrate căsătoriei sacre a zeiţei Demeter, — de reprezentările dramatice ale marelui sanctuar al lui Apollo de la Delfi, de cultele chtoniene a unor fiinţe zeieşti subpămîntene (Hades, Persefona, Core, Hecate, Hermes subpămînteanul etc.) sau de cultul morţilor,de practica sacrificiilor şi purificării, dar mai ales de *ditiramb* şi *cultul lui Dionysos*. Ditirambul — compoziţie lirică interpretată de cor — strîns legat de cultul lui Dionysos a fost cel dintîi care a dat forma lui tragediei".[1] În epoca lui Simonide şi Pindar aveau loc concursuri ditirambice, dar ditirambul primitiv era cunoscut de ionieni înainte de sec. VII, iar transformarea lui în gen literar datorită lui Arion se petrece în a doua jumătate a sec. VII. Dionysos apare încă în Tabletele miceniene din sec. XIII. La origine era zeu al vegetaţiei, al naturii sălbatice, al pomilor, mai tîrziu suferă transformări devenind zeu al viţei de vie şi a vinului. La procesiunile şi serbările închinate acestui zeu, la reprezentări ditirambice, participau *sileni* şi *satiri*— personaje cu atribute cabaline (o temă foarte răspîndită în ceramica antică) „oameni sălbatici... modelul făpturilor mitice asemănătoare cu sălbaticii centauri ... oameni — cai simbol al stării de sălbăticie..."[2] care abia în epoca elenistică şi greco-romană au dobîndit reprezentările figurate pe care le cunoaştem: oameni cu picioare de ţap şi cu urechi de ţap. Satirii au fost introduşi în reprezentările ditirambice de Arion. Ipoteza cea mai răspîndită şi mai acceptată este tocmai aceea că, din aceste procesiuni s-a născut mai întîi *drama satirică* şi apoi *tragedia*. Între Arion, Tespis şi marele Eschil, ea a cunoscut o semnificativă evoluţie, inovaţii printr-o serie întreagă de poeţi tragici, cel mai important fiind Phrinikos, care a obţinut o primă victorie către 511, cînd Eschil avea 12 ani.

Tragedia e legată de *Marile Dionisiace* ce aveau loc în martie-aprilie şi a căror tradiţie s-a transmis sub forme iconografice prin numeroase vase pictate; pe unul din aceste vase putem vedea un cortegiu în frunte cu două femei, apoi un taur urmat

[1] Guy Rachet, *Tragedia greacă*, trad. de Cristian Unteanu, Editura „Univers", 1980, p. 39.
[2] Idem,

Scanned with OKEN Scanner

de alte două persoane, de un car în formă de barcă, tras de doi sileni. În faţa altarului, taurul era înjunghiat, satirii intonau ditirambul în onoarea zeului, întîi cîntări improvizate, apoi structuri mai stabile.

„Tragedia greacă a apărut în veacul al V-lea î.e.n., dar simţămîntul tragic a fost dintru început latent în sufletul grecesc, manifestîndu-se ca un adînc *pesimism* în minuni şi legende ca şi în producţiile poetice. Acest pesimism nu s-a ivit totuşi din *spaima* omului primitiv faţă de tainele vieţii şi ale naturii, căci această spaimă a fost de timpuriu biruită în sufletul elin. O mărturisesc şi theogonia, şi cosmogonia greacă; ele sînt pline de zei care personifică puterile naturii în aşa fel încît se vădeşte o privire lucidă aproape raţionalistă asupra universului. Nu din instinct izvorăşte simţirea tragică a grecului, ci din înţelegere".[1]

Interpretarea o putem împărtăşi, mai puţin în ce priveşte *pesimismul* ce se atribuie sufletului grec, chiar dacă acesta se deosebeşte de pesimismul oriental. De fapt, autoarea citată îşi dezminte mai departe această caracterizare atunci cînd atribuie spiritualităţii greceşti încrederea în *natura umană*, în posibila şi necesara sa perfecţionare. „Încrederea în valoarea omului este resortul puternic al culturii greceşti; ea i-a dat dinamismul său şi a salvat-o din pasivitatea în care pesimismul umanist a scufundat alte civilizaţii".[2]

Cele două planuri ale jocului tragic erau: *planul prim* — personajele dramei pe scenă, personaje mai mult sau mai puţin individualizate, dar deosebite de condiţia obişnuită, *mediocritas* a omului — şi *planul secund*, al orchestrei — corul care cîntă şi dansează, alcătuit de un cortegiu de cetăţeni care exprimă un fond de înţelepciune populară, glasul opiniei publice. De aici rezultă şi o dualitate de limbaj „Tragedia şi comedia antică sînt strîns legate de cultul lui Dionysos şi al Demetrei, aşa cum o dovedeşte faptul însuşi că s-au născut şi s-au dezvoltat din procesiunile închinate acestor divinităţi. Ele se înrudesc aşadar cu *misterele orfice* şi *eleusine*"[3].Tragedia este totuşi o formă pe deplin laică de cultură, spiritul religios — atît cît era în miturile şi misterele

[1] Alice Voinescu, *Eschil*, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, 1946, p. 7.
[2] Idem, p. 8.
[3] Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura Meridiane, 1971, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

grecești — este supus unui proces de destrămare și transformare socială, politică, filosofică profundă. Încă din Atena preclasică, unul din marii ei conducători — Pisistrate, care a construit numeroase temple și a organizat sărbătoarea plină de fast a Panateneenelor, a știut să facă din cultul popular al lui Dionysos, un punct central al organizării vieții sărbătorești, spectaculare, apelînd la un actor din Ionia — Thespis, considerat astăzi părintele teatrului grec. Deși acest teatru are rădăcini mult mai vechi, „nu trebuie uitat că cea mai potrivită pentru dezvoltarea elementelor dramatice a fost sărbătoarea dionisiacă, avînd ca punct de pornire comunicarea emoțională, cunoașterea prin intermediul intuiției, procesiunile cu măști de satiri și sileni".[1]

Mai departe, autoarea citată scrie nu numai despre originea mitologică și populară a teatrului dar și despre actualizarea și vitalizarea prin teatru a miturilor:

„Teatrul a fost locul unde atenienii au avut prilejul să-și vadă miturile retrăind în fața lor în cele mai diferite ecuații, de la miturile cosmogonice pînă la cele mai apropiate de vremea lor". [2]

Tragedia folosește încă limbajul mitului. Cele mai multe subiecte ale tragediei grecești sînt de origine mitologică, dar limbajul este simbolic; ceea ce extrage tragedia din mitologie sînt mai ales valorile simbolice și nu aspectul strict religios. „Tragedia a izvorît din încrederea în forța omului, în tăria lui morală, afirmînd în primul rînd victoria asupra inumanului, a animalității, a pornirilor nestăpînite" [3].

Civilizația greacă a dobîndit, în scurt timp, o bogată experiență dramatică, supusă pentru prima oară unei analize teoretice aprofundate în *Poetica* lui Aristotel, în lumina teoriei sale despre *mimesis*, despre subiect și personaje, despre deosebirea dintre *tragedia* și *poemul epic*, a faimoasei sale concepții despre unitatea *de timp*, *de loc* și *de acțiune*, canonizată de clasicism dar mult controversată în epoca modernă. Esența intimă a tragediei constă, după Aristotel, în imitația realului, mai bine zis a posibilului, tinzînd către o rezolvare firească a conflictului, către un *echilibru* care să ia loc nesiguranței „... este limpede

---

[1] Ileana Berlogea, *Istoria teatrului universal*. Antichitate. Evul Mediu. Renașterea. Editura didactică și pedagogică, 1981, p. 26.
[2] Op. cit., p. 33.
[3] Ileana Berlogea, *Istoria teatrului universal*. Antichitate, Evul Mediu, Renașterea. Editura didactică și pedagogică, 1981, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

că tragedia, realizîndu-şi mai bine şi mai direct scopul, decît epopeea, va trebui socotită o formă mai nobilă de poezie“ [1]. Exigenţa noblеţei este de ordin spiritual, caracterologic şi nu de naştere sau avere.

Fr. Nietzsche reia, în *Naşterea tragediei*, ipoteza lui Aristotel a originii tragediei din corul tragic, dar adînceşte discuţia pînă la nivelul unei viziuni filosofice originale. În *tragedia greacă*, noi ne-am obişnuit a vedea mai ales operele cele mai perfecte, *raţiunea lucidă* şi *înţelepciunea* ce domină pasiunile cele mai sălbatice. Nietzsche este însă mai sensibil faţă de atmosfera de ameninţare şi mister, faţă de lirismul pesimist al corurilor, de lamentaţiile eroilor persecutaţi şi învinşi, de mizeria şi oroarea condiţiei umane — după cum comentează traducătoarea în limba franceză a *Naşterii tragediei*, Geneviève Blanqui.

În textele dramatice transmise prin tradiţie, Nietzsche sesizează o *muzică patetică*, dansuri delirante, o punere în scenă terifiantă, dar şi o *plastică* de altă natură stilistică — o artă a formelor armonioase, a euritmiei şi luminii intelectuale, a normei juste. Tragedia era deci o artă *apolinică*, prin aceste însuşiri plastice, dar şi *dionisiacă* prin muzica sa, izvorîtă la început dintr-un iraţional delirant; de care sufletul grec nu era de loc străin, îndeosebi sub influenţa unor culte mistice şi senzuale orientale. Este deci, „opera de artă integrală“, opera wagneriană *avant la lettre*. Iniţiatorul dramei este Dionysos — zeul misterelor vieţii şi al morţii, al eternelor renaşteri, cel a cărui pasiune simbolizează tocmai martiriul unităţii primitive, rupte. După Nietzsche, tragedia s-a născut din reconcilierea celor două divinităţi adverse: o viziune plastică, calmă, se degajă din oceanul muzical pasional. Curcubeul străluceşte peste apele tumultoase şi o pace mai presus de fire cuprinde inimile. Aceasta este adevărata *„seninătate greacă“* — o victorie mereu precară şi mereu pusă în cauză, care spune da vieţii, dar o spune fără iluzii. Spiritul dionisiac este prezent în tragedia greacă prin forma exterioară şi nu prin *orientarea creatoare* şi *poetică*. Nu poate exista tragedie în afara *conştiinţei*, ea ignoră făgăduiala altei vieţi, caracteristică religiilor mistice şi misterice.

În contrast cu maestrul său filosofic, Shopenhauer, tragedia nu întăreşte hotărîrea de a muri, ci reprezintă o provocare eroică

---

[1] Aristotel, *Poetica*, 12, 1462. Traducere de acad. prof. C. Balmuş, Editura ştiinţifică, 1957, p. 13.

la adresa puterilor morții, întărește hotărîrea de a înfrunta viața în totalitatea sa, mergînd pînă la cele mai mari catastrofe.

În drama greacă, spre deosebire, de pildă de cea shakespeariană, personajele sînt foarte puțin personale și subiective, deoarece ele întruchipează și înfățișează destine umane în consens cu natura umană și locul ei în lume. Tragedia se ocupă, cum spunea și Aristotel, de chestiuni universale la un înalt nivel al personalității. „Momentele de vîrf ale tragediei grecești se produc atunci cînd, prin forța împrejurărilor, bărbații și femeile reprezintă prin ei înșiși un destin uman integral... Aceasta nu înseamnă că personajele tragediei sînt pure abstracții, dar asta înseamnă că ele sînt foarte simplificate“ [1], dispunînd totuși de un anume fel de vitalitate, o simplificare ce le fortifică impactul cu noi și ne concentrează atenția asupra acelor puține calități, care sînt indispensabile.

După cum am precizat deja, tragedia greacă era apolinică și dionisiacă în același timp, ea tindea spre echilibru dar, era mereu bîntuită de furtuni devastatoare; frumusețea ce domnește în lumea visului și necesitatea fericită a acestuia au fost personificate în figura lui Apollon, zeul frumuseților plastice, al luminii care guvernează frumusețea lumii interioare, al imaginației, calmului și înțelepciunii care înlătură impulsurile brutale, violente. Dar, în *Divina comedie* a vieții nu există, firește, numai imaginile agreabile și surîzătoare ci și imagini tulburătoare, triste, sumbre, anxioase alcătuind *infernul*.

Lumea eroică a epopeii retrăiește o nouă viață, care reclamă noi forme de gîndire, noi sisteme de valori, în consens cu condiția omului în cetate. Marii tragici pregătesc uriașa tranziție, ce urma să se înfăptuiască, de la *orizontul mitologic* la cel *istoric*, prin conștientizarea și afirmarea sensului uman al mitului, prin clădirea unor punți de trecere de la sacru la profan, de la mitic la istoric, deoarece *conștiința tragică* este o primă sinteză între conștiința mitologică și cea istorică, între *timpul mitic* și *timpul istoric*.

Comparînd caracterului apolinic al artelor frumoase cu drama, Ion Marin Sadoveanu scria:

„Sub această realitate de echilibru, de limpezime, de calm, stă cu totul altceva și, pentru ca să-l descoperi trebuie să părăsești muzeele, să uiți statuia și să te adresezi direct dramei. Numai

[1] C. M. Bowra, *Landmarks in Greek Literature*, Meridian Books, The World Publishing Company, New-York and Cleveland, 1969, p. 123.

drama mai păstrează în ea această mare neliniște a elinului din veacul al V-lea ... Ceea ce a săvîrșit lumea greacă prin captarea acestui desmăț dionisian, împrumutat de la traci — prin trecerea lui în forma înaltă și nobilă a tragediei de o parte, și în forma desfătătoare a comediei de altă parte — este un lucru deosebit de însemnat. Aceasta a făcut pe Nietzsche să exclame cîndva că, mai mult decît rezistența grecilor împotriva perșilor crearea tragediei este un act de salvare a culturii europene".[1]

2. Poetica monumentală a tragicului la Eschil

a. *Valori mitice și laice în tragedia lui Eschil*

Thespis, introducînd un actor și dialogul dintre el și cor, trece drept părintele tragediei, autor al unor tragedii. Se păstrează doar titlul unora între care *Alcesta*, dar nu a rămas din dramele lui absolut nici un fragment. Se cunosc, de asemenea, inovațiile aduse de urmașii săi. Cert este că Eschil nu s-a ivit pe un loc gol, ci are în urma sa o tradiție relativ bogată. Dar este primul de la care ne-au rămas 7 drame din cca. 73 [2] iar acest fapt ne îndreptățește să-l apreciem ca primul mare tragediograf grec. Născut în jurul anului 525; la 25 de ani (olimpiada a 70-a) a participat pentru prima dată la concursul de tragedii, a făcut parte dintre luptătorii eroi de la Maraton, iar după 10 ani a participat la bătălia decisivă de la Salamina alături de frații săi. A trăit, deci, momente de măreție unică, de glorie nepieritoare a Atenei, dar a și suferit mult atunci; simțea că nu este prețuit cum trebuie, ba este chiar hărțuit și tracasat de concetățenii săi — ceea ce l-a determinat să facă mai multe călătorii în Sicilia (în vremea tiranului Hieron) unde în cele din urmă s-a stabilit și a murit la Gela, sub arhonatul lui Callias, în anul 456/457. „Atîta glorie tragică răsfrîntă într-un suflet atît de ales ca al lui Eschil ne face să înțelegem mai bine cum, din îmbinarea aceasta s-a născut o operă a cărei măreție nu a încetat să minuneze toate generațiile de oameni de douăzeci de secole" [3]. Un anonim antic rezumă astfel momentul Eschil în istoria tragediei grecești: „Eschil, cel

---

[1] Ion Marin Sadoveanu, *Istoria universală a dramei și a teatrului*, p. 81, 89.

[2] Să reținem, că, în general, ne-au parvenit 32 tragedii din cele 300 aparținînd celor 3 mari tragici, elaborate cam între anii 430—404.

[3] Guy Rachet, op. cit. p. 83.

dintîi, a dat tragediei grandoare, prin reprezentarea pasiunilor celor mai nobile, a împodobit decorurile scenei, a impresionat privirile prin măreţia spectacolului, prin picturi şi o instalaţie de maşini, altare şi morminte, trîmbiţe, spectre, Erinii...“ [1] Guy Rachet, apreciază teatrul lui Eschil ca fiind înainte de toate, liric şi muzical, cu o mare, strălucită, desfăşurare de elemente descriptive şi narative.

Marii tragici greci erau profund ataşaţi de viaţa socială şi politică, de destinul istoric al poporului grec. Patriotismul, sentimentul libertăţii şi demnităţii, o serie de valori raţionale ce alcătuiesc gloria şi excelenţa culturii greceşti, le sînt proprii. „Patriotismul arzător, iubirea libertăţii, facultăţile raţionale bine folosite, strategia eroică, fără greş, desfăşurată ... de oameni hotărîţi, o victorie împotriva armatelor fără capăt ale orgoliosului şi nepriceputului Xerxes, regele perşilor, victorie hotărîtoare pentru întreaga soartă viitoare a Europei...“ [2].

Poetica tragicului la Eschil este una a grandorii şi monumentalităţii. Destinul este surprins la el într-un dublu curent divin şi uman; destinul tragic rezultă şi din interferenţa celor două planuri. „Eschil este cel care deschide cel mai larg uşa, începînd cu Prometeu, aflat la începutul istoriei universului, pînă la luptele de la Maraton şi Salamina abia încheiate. Şi totuşi, cele două tragedii, *Prometeu încătuşat* şi *Perşii*, diferite ca subiect şi timp al acţiunii, sînt apropiate prin spiritul lor, prin protestul fierbinte împotriva despotismului, lipsei de libertate şi orgoliului nemăsurat“ [3].

Oricît ar fi prezente credinţa religioasă şi sursele tradiţionale ale sacrului în opera sa, oricît ar părea că îi consideră pe muritori de supuşi lui Nemesis, răzbunării zeilor geloşi care pedepsesc orice încălcare a măsurii, ceea ce triumfă la Eschil este înaltul sentiment de justiţie, legea profundă a omenescului.

Plecînd de la ideea că „... tragedia fixează momentul acestei înălţări a omului, a gestului său de revoltă împotriva tuturor tiranilor care-l apăsaseră mai înainte,“ Tudor Vianu scria: „Eschil va vesteji trufia sacrilege a perşilor, va celebra, în *Hiketidele*, momentul înfrîngerii vechilor violenţe în raporturile dintre sexe, va proslăvi, în *Orestia*, originile justiţiei instituite, apărută odată

---

[1] Apud Guy Rachet, op. cit. p. 85.
[2] Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Sofocle*, p. 14.
[3] Ileana Berlogea, op. cit. p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

cu înlăturarea vechii justiții răzbunătoare a sîngelui. Dar mai cu seamă în *Prometeu dezlănțuit*, va da glas revoltei împotriva tiraniei lui Zeus și va prooroci prăbușirea acestuia. Încă din primul ei moment de seamă, tragedia va aduce deci mărturia ei de laudă pentru toate înălțările omului, a tuturor victoriilor lui împotriva violenței și a subjugării. Demnitatea omenească a obținut în tragedia greacă primul ei moment. Pe altarul ei tragic arde mereu focul veneraţiei pentru menirea speciei noastre".[1]

Eschil făcea parte din așa-numita clasă a eupatrizilor luminați, ilustrată, la începutul secolului, și de Solon, acel organizator și legislator atît de înțelept, vădind înțelegere pentru năzuințele poporului, contribuind la democratizarea vieții publice a Atenei. Tatăl său era în serviciul misterelor eleusine. În educația sa, în modelarea gîndirii și simțirii sale, un rol de frunte l-a avut muzica. Educația muzicală, indisolubil legată de cea poetică, întemeiată pe ritmul și armonia muzicală, avea în etosul culturii grecești același loc important pe care-l avea educația fizică, sportul, deci formarea omului din punct de vedere al armoniei corpului și spiritului, așa cum a fost cîntată și elogiată de Pindar. Misterele eleusine au avut o influență asupra sa, dar nu făcea parte dintre inițiați și se distanța de dogmele rigide ale cultului; setea sa de libertate spirituală, formarea sa în atmosfera fertilizată de învățăturile filosofilor ionieni, care au contribuit mult la zdruncinarea vechilor credințe, nu puteau admite îngrădiri dogmatice, ci au favorizat. dimpotrivă, o atitudine critică față de zei. El a fost contemporan — ca să-i fixăm un reper mai important sub raport cultural-ideologic — cu Heraclit, cel mai de seamă dialectician al culturii grecești. Eschil era de asemeni pasionat — în spiritul idealului grec de umanitate — de concursurile sportive, fiind înzestrat cu bărbăție, curaj și demnitate. De altfel toți marii autori de tragedii — cu excepția lui Euripide, ca și toți marii filosofi, au fost nu numai admiratori ai sportului dar și practicieni ai unor îndeletniciri sportive.

De tînăr asistă la inovațiile dramei. După ce Thespis făcuse să apară personajul scenic individualizat, este impresionat de lirismul lui Phrinicos, dar este nemulțumit cu rolul de recitator al actorului, căci el aspiră la mai mult. Ca spectator activ „adînc interiorizat, în lumea lui lăuntrică, el este muncit de un dinamism

[1] Tudor Vianu, *„Patosul adevărului în Oedip"* și *„Hamlet"* în *Studii de literatură universală și comparată*, Editura Academiei, 1963, p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

intens, care nu se mulţumeşte cu drumurile vechi, ci mînă cu impetuozitate spre drumuri noi".[1] De fapt, cel care a creat tragedia greacă în forma ei clasică a fost Eschil, nu numai pentru că a înmulţit numărul actorilor, dar le-a conferit un statut superior celui pe care-l avea corul. În acest sens se pronunţă şi Ovidiu Drimba „Marele merit al lui Eschil însă nu ţine de inovaţiile — de incontestabilă importanţă totuşi — aduse structurii tragediei, ci de înălţimea ideilor exprimate, de natura conflictului tragic, de consistenţa dramatică a personajelor, de forţa patosului dominant, de intensitatea lirică a exprimării situaţiilor sau sentimentelor".[2]

Eschil a fost şi un mare patriot al ţării sale — ceea ce se explică şi prin împrejurările deosebite pe care le-a trăit Grecia în acea vreme: războaiele cu perşii, lupta de la Maraton şi apoi cea de la Salamina. Prima a fost şi cea dintîi experienţă extraordinară a lui Eschil, pe care a trăit-o sub influenţa cuvintelor lui Miltiade: *sabie sau libertate;* ele au devenit şi propria sa deviză de viaţă chiar dacă, mai tîrziu, Miltiade totuşi a trădat această deviză atunci cînd, după victoria strălucită asupra perşilor, a vrut să robească alte cetăţi, să le supună unor tendinţe despotice, răpind deci altora libertatea pentru care au luptat şi s-au jertfit eroii de la Maraton. De aici, din aceste ambiţii de cucerire, nu putea rezulta decît un *hybris* grav — ruptură, ieşirea din măsură care, după cum arătase Solon, este cea mai mare, primejdie a omului şi a colectivităţii.

Există la el o măreţie interioară care conferă tuturor temelor pe care le abordează o forţă excepţională, mai ales felului în care a ştiut să permanentizeze mitul depăşindu-l, proiectîndu-l în istorie şi îmbogăţind totodată istoria cu caratele de aur ale mitului.

„Teatrul lui Eschil are atîta grandoare încît fascinează şi intimidează totodată."[3] Profunzimea problemelor pe care a ştiut să le citească în vechile mituri greceşti, bogăţia lirismului său, în forme aspre şi misterioase — iată caracteristici de bază ale operei sale. El este acela care a făcut din tragedie o modalitate superioară de expresie umană. Opera sa respiră de acea ardoare

---

[1] Liviu Rusu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, Editura tineretului, p. 29.
[2] Ovidiu Drimba, *Etapele tragediei greceşti*, in Eschil, Sofocle, Euripide, *Teatru*, Editura tineretului, 1968, p. 10.
[3] *Encyclopaedia Universalis*, vol. 6, p. 442.

Scanned with OKEN Scanner

interioară a omului de geniu care a participat la evenimente epocale, cruciale, de salvare a patriei.

Format la școala gîndirii înțelepților, a cunoscut lupta eroică a unei lumi așa-zis barbare. Grecii perioadei de glorie a Atenei — secolul lui Pericle, vedeau în el un antic, un bătrîn (avea 45 de ani mai mult decît Euripide, 55 de ani mai mult decît Socrate), îl considerăm pe marele poet al trecutului sublim, dar deja arhaic.

După Aram Frenkian, tragediile lui Eschil se desfășoară pe trei planuri:

1. planul material-uman, adică subiectul dramatic.

2. interferența planului uman cu cel divin, ceea ce ar permite o interpretare adîncă a suferințelor și nenorocirilor sale;

3. conflictul dintre ordinea nouă a lucrurilor, instituită și garantată de Zeus, și orînduirea unor zeități mai vechi, decăzute.

Un aspect interesant, dar mai puțin luat în considerare în dramaturgia antică, este cel al *poeticii muzicale*, prezentă, evident, și la Eschil. Un prestigios cercetător grec, prof. E. Moutsopoulos (autorul, între altele, a unei lucrări ca *La musique dans l'oeuvre de Platon*) a consacrat o lucrare și acestei teme, plecînd însă de la accepția mai largă a termenului muzică, așa cum era înțeles în Grecia antică: „... muzica înglobează tot ceea ce constituie o prezență sonoră: cînt și vorbe ale omului, rezonanță în natură. Puterea de fascinație, chiar incantatorie a muzicii, domină lumea și viața, dar poate fi, la rîndul său, dominată și utilizată de om".[1]

Prezența muzicii în tragedia greacă este determinată și influențată de climatul vechiului ditiramb în care ia naștere, de tensiunea celor două tendințe ale acestei moșteniri: supraviețuirea unor credințe religioase elenice și pesimismul estetic, „care va pătrunde atît de adînc în tragedia clasică, devenind eroic și sublim cu Eschil, uman și absolut cu Sofocle, mușcător și sceptic cu Euripide, dar el păstrează totdeauna aspectul său de efort uman pentru a învinge o implacabilă necesitate care apasă asupra vieții întregi".[2]

---

[1] E. Moutsopoulos, *La Philosophie de la Musique dans la dramaturgie antique. Formation et structure*, Publication de la Société hellenique des Etudes Philosophiques, ATHENES, Editions Hermes, 1975, p. 5.

[2] Op. cit., p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

La Eschil cîntul şi cuvintele sînt echivalente, dacă nu identice, iar muzica „devine instrumentul expresiei sentimentului uman... Dar în afara acestei funcţii, muzica este considerată ca posedînd o putere intrinsecă, ca entitate în sine, care reglează şi ordonează universul“ [1] începînd cu muzica religioasă primitivă, muzica rituală şi incantatorie, o muzică a graţiilor şi a implorăriilor. În *Rugătoarele* de pildă, ea se adresează nu atît lui Artemis, cum se crede de obicei, ci Afroditei şi zeiţei *Armonia* — în acelaşi timp personificare şi principiu al unităţii contrastelor însoţitoare ale lui Amor. Numai un singur zeu rămîne cu totul surd la aceste incantaţii. Muzica lamentaţiilor rituale era influenţată de practicile rituale ale Orientului. Dar ea este supusă acelui proces de umanizare lirică specific elen, începînd chiar cu Eschil, la care „muzica este mijlocul propriu de comunicare a planului divin şi uman, îndeosebi dacă se referă nu la muzica sonoră, ci la muzica cuvintelor“[2]. Aşadar cuvintele cîntate au o mare putere evocatoare şi invocatoare. Invocările din multe drame ale sale „presupun un mod de expresie muzicală...“, diferenţiat. „Muzica contribuie la transmiterea mesajului celor vii, pînă în Hades“.[3] Ea nu acţionează din exterior asupra discursului dramatic, ci este o componentă poetică a acestuia informîndu-l (din interior) şi contribuind din plin la estetica specifică, complexă a dramei. Puterea muzicii nu este doar una de comunicare şi de osmoză a unei forme exemplare de cultură; ea îl face pe om egalul zeilor, deci egal cu ipostaza sa ideală sub raport estetic.

Deci, încă o dată: nu în forme pure vom găsi muzica în drama antică, ci în aliaje diverse şi propulsive cu ceea ce Nietzsche numea *Dionisiacul*, iar Dodds *Iraţionalul* culturii greceşti, cu magicul, cu pathos şi mimesis etc. Nici nu se putea să fie altfel, dacă ţinem seama de faptul că *incantaţiile* reprezintă „forma principală a acestei atitudini muzicale a spiritului“[4]. Muzica exercita o putere tot atît de impresionantă ca şi aceea a unui sacrificiu, iar muzica orphică avea chiar o influenţă binefăcătoare, vindecătoare şi modelatoare.

Incantaţiile, *imprecaţiile*, benefice dar uneori malefice, toate ţin de esenţa afectivă şi iraţională a muzicii — ceea ce nu neagă

---

[1] E. Moutsopoulos, op. cit., p. 9.
[2] Idem, p. 12.
[3] Idem, p. 13.
[4] Idem, p. 19.

Scanned with OKEN Scanner

însă ci completează știința și conștiința muzicală, sensul rațion. al muzicii, valorificînd și reglînd manifestări sonore organizate dar și *tăcerea* cu valorile ei expresive. Oricum, esența sa în dramaturgia greacă era de ordin pasional, punînd în joc atît pasiunea-suferință, cît și pasiunea ca stare de suflet, ceea ce face ca muzica în tragedie să devină mai spirituală, contribuind astfel la umanizarea și spiritualizarea pasiunilor, a suferinței.

Universul muzical pare a cuprinde întreaga natură, însuflețită și neînsuflețită, dar este limpede că teza aceasta se poate susține numai din perspectiva unei atitudini filosofice panteiste, sub forma unui hilozoism animist.[1]

Autorul citat conchide că noțiunea de muzică este privită în opera lui Eschil cu o libertate de natură poetică, distingîndu-i nu numai trăsăturile generale, dar și aspectele mai particulare. „Pentru gîndirea eschiliană, muzica este, în principal, o forță omniprezentă, îmbrățișînd forme diverse, după planurile uman, divin și universal... Ea se manifestă constant la om, fie că e pusă în slujba sa, fie că devine instrument al aservirii sale, fie, în fine, că eliberează gîndirea sa și întreaga sa ființă".[2] Această filosofie a muzicii din opera lui Eschil se încadrează, în general, în gîndirea și cultura greacă, în care iraționalul are, de, regulă un rol productiv, iar muzicalitatea reprezintă o componentă existențială.

Ea se plasează într-o tradiție poetică ilustrată de lirica greacă, culminînd cu Pindar. „Se poate pretinde că această filosofie a muzicii constituie aspectul principal al gîndirii, al „filosofiei" eschiliene prin excelență. Gîndirea elenică generează deci, în interiorul operei unui poet, o filosofie muzicală, cu mult înainte de Platon...".[3]

* * *

O caracteristică esențială a lui Eschil care-l deosebește de Sofocle și Euripide, pusă în lumină — între alții — de C. M. Bowra, constă în unitatea și grandoarea construcției, nu numai a unei singure piese, dar și a trilogiilor. El pare să fi compus în întregime în forma trilogiilor și este clar că o trilogie „nu este o piesă lungă în trei acte, ci trei piese separate, unite printr-o singură temă

---

[1] Cf. E. Moutsopoulos, op. cit., pp. 42—43.
[2] Idem, p. 44.
[3] Idem, op. cit., p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

dominantă. Fiecare piesă este o unitate bine concepută, care poate acționa destul de satisfăcător prin ea însăși, dar, în cuprinsul lor, ele spun o singură poveste în trei stadii: uciderea lui Agamemnon de către soția sa, Clitemnestra, răzbunarea pe care o aplică fiul lor, ucigînd-o, achitarea, în final, de crimă, de omucidere în ochii zeilor și ai oamenilor".[1]

De la Eschil s-au păstrat 7 tragedii și anume: *Prometeu înlănțuit*, *Hiketidele sau* Rugătoarele, probabil prima dramă a unei trilogii care mai cuprindea *Egiptenii* și *Danaidele*, plus drama satirică, *Ammon*, *Perșii*, *Cei șapte contra Tebei* și singura trilogie ce ni s-a păstrat — *Orestia* — *Agamemnon*, *Choeforele* și *Eumenidele*, însoțită de drama satirică *Proteus*, care s-a pierdut. După ultimele cercetări, se pare că *Rugătoarele* și nu *Prometeu* este cea mai veche dramă a sa (sau dintre cele mai vechi), datorită rolului corului — adevăratul protagonist al piesei, datorită tehnicii sale arhaice.

Prima mare victorie o obține Eschil în 484, în timpul luptei politice dintre Temistocle și Aristide; este vorba de premiul I la concursul dramatic, ceea ce consfințește un nou gen liric — drama propriu-zisă, trecerea de la ditirambul dionisiac la dramă. Se încheie astfel prima perioadă a vieții sale odată cu încheierea unei epoci — să-i zicem preistorică — din istoria teatrului. „Eschil este primul — cum spune Liviu Rusu — care introduce unitatea în trilogia dramelor; la el nu numai fiecare dramă în parte formează o unitate bine conturată ci toate trei la un loc au o legătură între ele... El este primul care tinde să realizeze pe scenă un aranjament sculptural și armonios care să mulțumească văzul însetat de frumusețe..."[2]

Rugătoarele (Hiketidele) reprezintă, așadar, prima dramă ce ni s-a păstrat, inspirată de celebra *legendă a Danaidelor*. Io, fiică a regelui din Argos, este una din victimele pătimașelor iubiri ale lui Zeus; din gelozie, Hera o transformă într-o junincă ce fuge besmetic, chinuită de un tăun care provoacă chinuri groaznice. Ajunge în cele din urmă în Egipt unde redobîndește înfățișare umană și naște pe Epahos — strămoșul regilor Egiptului. Doi strănepoți, Danaos și Aigyptos, au 50 de fiice și, respectiv, 50 de feciori. În contrast cu rostul lor firesc de a fi iubite, soții, mame, cele 50 de fete, vor să rămînă fecioare, au repulsie față

---

[1] C. M. Bowra, op. cit. p. 124.
[2] Liviu Rusu, op. cit. p. 40

de bărbaţi, se opun proiectului căsătoriei lor şi, pentru a scăpa, se refugiază în Argos, cerînd protecţia lui Zeus, lui Artemis — care le îmboldise la o atare atitudine — precum şi regelui Pelasgos — protecţie care, firește, li se acordă, ospitalitatea reprezentînd *o trăsătură esenţială a etosului grecesc*. Drama se termină aici, dar din legendă şi din fragmentele rămase din celelalte două drame rezultă că fiicele lui Danaos, supuse presiunii, se prefac că acceptă dar transformă noaptea nunţii într-un măcel sîngeros, ucigîndu-şi soţii. Cu excepţia uneia singure — Hipermestra, care dă glas unei chemări mai adînci, profund umane: *iubirea*, imperativul perpetuării speciei. Ea este la obîrşia unei ilustre familii căreia îi aparţine şi Heracle, unul din cei mai mari eroi ai elenismului.

În *Rugătoarele* se confruntă două lumi: *elenă*, călăuzită de principii de adîncă umanitate, de înalte comandamente morale, şi *barbară* — călăuzită de arbitrar şi forţă brutală. Danaidele simbolizează revolta împotriva silniciei, conştiinţa libertăţii. Ele sînt precursoare ale ideii de emancipare a femeilor. Atunci însă cînd aceste virtuţi merg împotriva naturii, intervine în conştiinţa şi comportamentul lor, un *hybris*, o ruptură tragică, care tulbură şi ameninţă însăşi ideea menţinerii vieţii fără iubire. Fără căsătorie, viaţa este ameninţată cu pieirea. Numai Hipermestra ajunge cu adevărat liberă, armonizînd în atitudinea sa imperativele generale, obiective ale speciei, cu cele subiective ale propriei sale iubiri.

Cei şapte contra Tebei este a treia dramă a unei trilogii inspirate de ciclul teban, de legenda necurmatelor suferinţe şi nenorociri a *Labdacizilor* — legendă căreia Sofocle îi va da cea mai strălucită expresie dramatică. Conţinutul primelor două drame pierdute este, desigur, similar cu cel al tragediei lui Sofocle. În drama lui Eschil este vorba de conflictul dintre Polinice şi Eteocle, fiii lui Oedip şi ai Iocastei. Polinice fuge în Argos, se căsătoreşte cu fiica regelui Adrastos şi, cu ajutorul acestuia, porneşte război contra Tebei, pentru a cuceri tronul de la fratele său Eteocle. Armata invadatoare este condusă de şapte căpitani. Teba îşi apără libertatea, în timp ce argienii sînt cotropitorii împotriva libertăţii cetăţii condusă prin raţiune şi demnitate. Lupta dintre libertate şi sclavie, civilizaţie şi barbarie este leitmotivul tragediei greceşti. Eteocle este un personaj eroic, pozitiv, el îşi asumă liber destinul, priveşte cu nemărginită durere dar, şi cu fermitate, provocarea fratelui său.

Scanned with OKEN Scanner

O trăsătură fundamentală a acestei drame o constituie afirmarea patriotismului care revine adesea, ca un laitmotiv, în cuvintele lui Eteocle sau ale corului. Nu este datorie mai mare, responsabilitate mai adîncă, decît aceea de a apăra patria, cetatea, cu tot ceea ce strămoşii ne-au lăsat ca tradiţii şi bunuri spirituale.

Eteocle

„Bărbaţi thebani, acuma hotărîtoare clipă
S-a arătat. Cu toţi sărind la datorie,
Să dovediţi ce poate al vostru braţ puternic!
Vom apăra de moarte cetatea strămoşească
Şi sfintele-i altare, şi-ameninţata slavă
A zeilor! Copiii vom apăra, şi glia
Ce ne-a născut şi care cu atîta dărnicie
Ne-a săturat şi pururi de grijă ne-a purtat“
.....
„... O, nu încovoiaţi
Sub jugul umilinţei, pămîntul nostru liber,
Cetatea ridicată de Cadmos, vouă, zei,
Cum v-ar şedea sub juguri? Ci, apărînd cetatea
O, zeilor puternici, pe voi vă apăraţi
Căci sînt mîndria voastră cetăţile prospere“ [1]

Corul

„..... Dăruiască-i
Înaltul cer, eroului, izbîndă
Căci dragostea de ţară şi dreptatea
Îi înarmează braţul de bărbat!
Dar mă-ngrozesc gîndindu-mă că, poate,
Toţi cei ce-şi pun viaţa pentru noi
S-or prăbuşi în sînge, într-o zi“ [2]

Jertfa sa voluntară, moartea celor doi fraţi aduce salvarea cetăţii. Linia destinului îşi află şi aici o contra pondere umană, de vreme ce actele personajelor — bune sau rele — nu sînt dictate de zei, ci izvorăsc din voinţa lor, din liberul lor arbitru.

Este revelatorie şi convingătoare, demonstraţia lui Guy Rachet, care scrie că, în secolul trecut aproape toţi comentatorii

---

[1] Eschil, *Perşii, Cei şapte contra Tebei*, în româneşte de Eusebiu Camilar, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1960, p. 92, 96.
[2] Idem, p. 115.

lui Eschil vedeau în fatalitate resortul esențial al dramei sale: „totul era din voința zeilor, iar omul nu apărea decît ca o paiață în mîinile lor. De atunci, viziunea aceasta s-a nuanțat din ce în ce mai mult, pînă ce a ajuns la o poziție cu totul opusă cu B. Snell pentru care hotărîrea personală stă în miezul interpretării lui Eschil și această hotărîre e întemeiată pe o liberă alegere care se dezvăluia ca elementul cel mai important în desfășurarea dramei".[1] Destinul nu mai este, deci, un absolut care domină integral voința oamenilor. Este o concepție nouă, în care conflictul însuși dintre libertatea morală și necesitatea arhaică dobîndește și caracterul de „frescă măreață și strălucitoare a luptei omului împotriva lui însuși și împotriva destinului său...[2]

Perșii este singura dramă a lui Eschil inspirată nu de legende mitologice ci de un fapt istoric real și contemporan, *bătălia de la Salamina*, mai exact, de urmările ei catastrofale pentru perși. Această bătălie, care a fost cîntată, elogiată, în chip superlativ de Sofocle într-una din dramele sale („O, tu Salamină vestită / De valuri și valuri scăldată / Ferice și veșnic slăvită") a constituit un punct de hotar, a avut o semnificație crucială pentru civilizația greacă și pentru întreaga cultură europeană, nu pentru că perșii reprezentau o barbarie cumplită — cum îi socoteau grecii pe toți străinii — ci pentru că, oricum, era vorba de două lumi distincte prin sistemul lor de valori.

La început, corul nu se arată cîtuși de puțin îngrijorat de soarta năprasnicei expediții pornită de Xerxes cu o armată uriașă navală și pedestră, neînvinsă încă, de teama căreia tremurau toate popoarele:

„Ce vitejie va putea să-înfrunte
Puhoiul nesfîrșit de omeniri?
O, nici un dig, oricît ar fi de strașnic,
Nu va putea opri dezlănțuirea
Talazurilor revărsatei mări.
Vă spunem. Armata Persiei e încă
Nebiruită, iar poporul ei
Neclătinat în inimă viteză!"[3]

[1] Guy Rachet, op. cit,. p. 213—214.

[2] Idem, op. cit., p. 218.

[3] Eschil, *Perșii*, în românește de Eusebiu Camilar, în Eschil, Sofocle, Euripide, *Teatru*, Editura tineretului, 1968, p .48.

Scanned with OKEN Scanner

Dar iată că Regina Atossa manifestă temeri. Întîi pentru că simte depăşirea măsurii, hybrisul produs prin trufie şi acumulare exorbitantă de bogăţie iar apoi datorită unui înspăimîntător vis pe care l-a avut.

„Bătrîni! Eu vă voi spune totul
În ora-ngrozitoare cînd mi-i frică
Pîn' şi de umbra mea. O, scumpi bătrîni!
Mă tem de marea noastră bogăţie,
Căci poate soarta pururi schimbătoare
O să-şi întoarcă faţa de la noi
Stîrnind noian de pulberi pe pămînturi,
Şi dărîmînd acest măreţ lăcaş,
Al bogăţiei, înălţat cîndva
De Darius, prin mîna unui zeu!“ [1]

Efectele înfrîngerii persane la Salamina sînt privite din interiorul taberei vrăjmaşe, iar Eschil are meritul de a caracteriza duşmanul înfrînt fără ură, chiar cu simpatie şi omenească înţelegere, ceea ce conferă parcă un sens mai adînc umanist patriotismului său.

„Înfrîngerea perşilor este văzută ca o pedeapsă normală a celor vinovaţi pentru că au depăşit măsura, o verigă firească pe drumul progresului. Progresul e o certitudine pentru Eschil, dar tot o certitudine este şi ideea preţului care trebuie plătit pentru el, tragedia eschiliană fiind permanentă balanţă a celor două imperative istorice, mersul înainte al omenirii şi eforturile necesare pentru înfăptuirea lui“.[2]

Jucată în 472, choreg fiind tînărul Pericle, drama *Perşii* se caracterizează prin lirism dramatic, tensiune puternică, adîncimea viziunii filosofice. Protagoniştii sînt Xerxes, regele perşilor, Atossa, mama sa, mesagerul şi umbra lui Darius; ciocnirea se produce între înţelepciunea lui Darius şi orgoliul nemăsurat al lui Xerxes, între tirania statului despotic — persan şi libertatea Atenei. Prin intermediul mesagerului, Eschil face o evocare magistrală, plină de dramatism a bătăliei, pe care numai un martor ocular putea s-o facă. Rezultă că orgoliul nemăsurat, trufia

---

[1] Eschil, în op. cit., p. 51.
Este evident că Atossa exprimă nu concepţia persană în cuvintele citate ci pe aceea a lui Eschil.
[2] Ileana Berlogea, în op. cit., p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

regelui persan, încălcarea gravă a măsurii au dus la dezastru. Bătrîna regină este un personaj de nobil profil sufletesc, dreaptă şi cumpănită în judecăţile ei. Ne impune tocmai prin caracterul dîrz şi tăria sa morală:

„De-atîta timp mi-i amuţită gura!
Strivită sînt de-ngrozitoarea veste!
Cine-ar putea, cuprinde-ntr-un cuvînt
Dezastrul tot? Şi, totuşi, muritorii
În stare sînt să-şi poarte suferinţa...“ [1]

Înfrîngerea a fost atît de catastrofală, încît, prin cuvintele corului, Eschil dă glas setei de libertate a poporului grec:

„Tributurile nu le-or mai plăti
Popoarele supuse multă vreme
N-or mai cădea popoarele-n genunchi
.....
N-or mai simţi zăbala! Este liber,
Şi liber glăsuieşte un popor
Abia cînd zvîrle jugul de pe umeri!“ [2]

Şi aici corul nu este un simplu recitator al unor evenimente privite retrospectiv, ci părtaş *activ*; el dă impresia că nu povesteşte suferinţa înfrîngerii ci *este suferinţă*, îndură efectiv vicisitudinile sorţii, rezultînd din încălcarea legilor şi mai ales a legii legilor care este libertatea — de data aceasta nu libertatea unui grup restrîns, a Danaidelor de pildă, sau chiar libertatea unei cetăţi (ca în *Cei şapte contra Tebei*) ci libertatea unui popor, a tuturor grecilor. „Dintre tragediile greceşti care ne-au parvenit, *Perşii* este singura care nu se bazează pe un substrat religios, deoarece tema ei nu derivă dintr-un mit ci ilustrează un eveniment istoric destul de apropiat: înfrîngerea cotropitorilor perşi de către atenieni“.[3]

Nu întîmplător epitaful gravat pe mormîntul său şi scris de el însuşi, glăsuieşte astfel:

„Aici zace Eschil, atenianul fiul lui Euforion
Pe care-l ajunse moartea în Gela cea cu grîne strălucitoare
Luptător glorios, amintirea lui o păstrează cîmpia de la Maraton
Şi perşii pletoşi care i-au cunoscut curajul“.

[1] Eschil, în op. cit. p. 60.
[2] Idem, p. 44.
[3] Vito Pandolfi, op. cit. p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

b. *Prometeu — simbol al eroului civilizator, al năzuinței omului către cunoaștere și libertate*

În Grecia arhaică Prometeu era considerat un fel de zeu al focului, în cinstea căruia se organizau și ceremonii — de pildă așa-numita sărbătoare a întrecerii cu torțele, care provoca, mai cu seamă la Atena, un mare entuziasm; mai tîrziu însă au apărut încă din antichitate, controverse, interpretări diferite, chiar contradictorii. La noi, Aram Frenkian formulează judecăți foarte aspre la adresa sa: tipul aroganței lipsit de orice măsură, violența nestăpînită; pedeapsa pe care o primește este întrucîtva meritată, deoarece se amestecă în planurile mari ale zeilor, cu orizonturi mult mai largi, pe care nu le înțelege căci nu i se potrivesc, le încurcă prin mărginirea sa; simbolizează o guvernare arhaică decăzută. Marea majoritate a comentatorilor este însă de acord că Prometeu este, dimpotrivă, cel mai generos, cel mai umanist mit al mitologiei grecești, prieten și binefăcător al oamenilor. A făptuit, într-adevăr, o faptă gravă din punct de vedere al mai marilor Olimpului, dar a făcut-o de dragul oamenilor. Piesa lui Eschil dă glas tocmai acestei tradiții în interpretare a titanului — expresia cea mai deplină a umanismului grec.

Este o dramă cosmogonică: pune în joc ființa și ordinea universului. Motivul ei îl constituie salvarea și progresul omenirii, căci oamenii orbecăiau în întuneric și el este acela care i-a trezit la conștiință, i-a învățat să se orienteze, i-a scos din caverne, i-a învățat să construiască clădiri însorite, să distingă anotimpurile cu numele lor specifice, să construiască corăbii spre a străbate mările, să parvină, într-un cuvînt, la civilizație. „Astfel Prometeu apare în toată măreția lui: tot ce a ridicat pe om deasupra animalului i se datorează lui. Înțelegem că el reprezintă forța în ascensiune a omenirii, străduința ei spre civilizație, spre un viitor mai bun și mai luminos...". Este prototipul eroului care „se ridică împotriva despotismului, care vrea să schimbe lumea veche încărcată de rele cu una nouă, condusă de principiul dreptății și libertății ... În literatura universală nu avem altă figură care să reprezinte cu atîta puritate principiul libertății ca Prometeu... Prometeu nu are răspundere față de nimeni. El vrea să creeze un făgaș nou pentru mersul lumii și îl vrea neforțat de nimeni și nimic, doar din propriul lor imbold, nemărginita iubire de oamenii Pentru salvarea acestora e în stare să îndure orice, aceasta-i măreția lui. Pentru întiia oară un erou se decide la faptă îndemnat numai de propria sa conștiință, pentru întiia dată libertatea de-

Scanned with OKEN Scanner

vine problemă de conştiinţă individuală. Iar motorul acestei conştiinţe este sentimentul dreptăţii".[1]

Tudor Vianu l-a aşezat pe Prometeu în galeria eroilor rebeli, puşi în afara legii, dar cu inimă generoasă, luptători neînfricaţi împotriva rînduielilor nedrepte. „Poate cel dintîi dintre rebelii eroici şi generoşi este Prometeu al legendei greceşti, al lui Eschil".[2]

Refuzul de a se resemna în faţa nedreptăţii îl caracterizează. Arma pe care el o deţine nu este *violenţa*, ci *ştiinţa*, cunoaşterea; el ştie, de pildă, secretul puterii şi răsturnării lui Zeus pentru că avea harul profeţiei şi, mai ales, pentru că el este un soimbol al setei de cunoaştere, al luptei raţiunii umane împotriva mizeriei şi ignoranţei. El l-a ridicat pe om de la ignorarea legilor naturii la *cunoaştere* şi *raţiune*.

În această tragedie corul are funcţia de a-l provoca pe eroul principal să se destăinuie, să-şi dezvăluie sentimentele, aspiraţiile, modul de a gîndi şi simţi. Corul spune la un moment dat:

„Din fier şi piatră sînt făcuţi aceia cari
N-au milă de durerea ta, o Prometeu
N-am fi crezut că vom vedea dureri, adînci
Cum sînt acestea care ne sfarmă inima" [3]

În tragedia *Prometeu* există numai personaje mitologice. Cratos este cel mai necruţător acuzator al titanului, tipul personajului slugarnic şi conformist, slujitor zelos al rînduielilor lui Zeus. Adresîndu-se lui Hefaistos îi spune:

„Căci floarea ta, văpaie strălucită a focului,
Furîndu-ţi-o, a dat-o muritorilor
Şi-acuma pocăinţă datorează zeilor
Să-nveţe-a se pleca puterilor lui Zeus
Şi dragostea de oameni să se termine"[4]

Hefaistos, cel care trebuia să-l înlănţuie pe stîncă, este şi el un slujitor al lui Zeus, dar mai drept, mai demn, mai cinstit. El

---

[1] Liviu Rusu, op. cit. p. 77—78.
[2] Tudor Vianu, op. cit. p. 309.
[3] *Prometeu încătuşat*, în rom. de I. Costa, în *Tragicii greci, Antologie*, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1958, p. 225.
[4] Idem, p. 213.

Scanned with OKEN Scanner

nu are tăria să se revolte ca Prometeu, dar nici supușenia și încrîncenarea prea zelosului Cratos. Lui Prometeu îi spune:

„Aceasta-i plata dîrzei tale dragoste
De oameni căci tu, zeu fiind, sfidași pe zei
Și oamenilor dar necuvenit le-ai dat“ [1]

El nu se sfiește să se proclame rudă și prieten cu Prometeu, să se dezică de îndărătnicia lui Cratos.

Okeanos care este un alt personaj mitologic, rudă cu Prometeu căci provenea și el din Uranos și Geea, se oferă să-l ajute; îl îndeamnă să-și smulgă furia din inimă, să găsească o cale de a scăpa de schingiuiri știut fiind că, cu o limbă prea semeață și prea liberă nu faci decît să-ți sporești nenorocirile. Îndemnul său este, deci, de a nu se împotrivi destinului, de a se resemna. Este exact opusul a ceea ce era, a ceea ce putea fi Prometeu. Acesta îi apreciază bunătatea, bunăvoința, dar îi spune că mai bine s-ar retrage departe de primejdie. Răspunde Okeanos:

„Acum , eu plec și stăruiesc: nu cumva pot
De chinurile-acestea grele să te scap.
Tu însă stai domol și nu mai blestema
Îndemînatic și înțelept cum ești, nu vezi
Că limbă fără frîu aduce pacoste?“ [2]

Despre această scenă, pătrunsă de amară ironie, Alice Voinescu a spus că „proiectează o lumină nouă asupra eroului și înfățișează o nouă latură a firii lui. Răzvrătit față de cei puternici, milostiv cu cei slabi — iată-l pe Prometeu și în fața semenilor săi: el îi disprețuiește“.[3] Termenul e poate prea dur; în orice caz Prometeu se arată mai presus de ei.

Motivele personale ale dușmăniei cu Zeus, așa cum apar în *Theogonia* lui Hesiod, țin de o anecdotică mitologică mai puțin importantă. Prometeu a rămas și s-a impus în *conștiința culturală* a umanității, înainte de toate ca un *erou civilizator*, ca cel ce i-a scos pe oameni din starea de sălbăticie, cu prețul unui imens sacrificiu.

Prometeu denunță hotărîrea tiranică a lui Zeus de a-l tortura pentru binele făcut oamenilor:

[1] Op. cit., p. 214.
[2] Idem, p. 229.
[3] Alice Voinescu, op. cit. p. 145—146.

Scanned with OKEN Scanner

„..... De sprijinul
Ce astfel i-am adus puternicului stăpîn *
Al zeilor mă răsplătește cu torturi,
Căci tirania are pururi, boala grea
De-a nu se-ncrede nici în bunii săi amici".[1]

Este interesant și instructiv următorul dialog între Prometeu și cor:

Prometeu
„Oprii pe oameni de a-și vedea destinele **
Corul
Ce fel de leacuri ai găsit acestei boli?
Prometeu
Le-am semănat în suflet speranțele
Corul
Într-adevăr un mare bine le-ai făcut
Prometeu
Le-am coborît apoi văpaia focului
Corul
Și muritorii au acuma flacăra?
Prometeu
Și multe meșteșuguri vor avea prin ea
Corul
Aceasta-i marea crimă pentru care Zeus
Te-a pedepsit cu-atîta cazne crîncene?
Prometeu
... Sînt torturat fiindcă am ajutat pe om"[2]

Iată cum înfățișează Prometeu însuși darurile făcute oamenilor ca erou civilizator:

„Cum am făcut pe muritori din tonți, isteți,
Trezindu-le din adormire spiritul
.....
Iubindu-l, eu i-am învățat
Ce-i răsăritul, ce-i apusul stelelor;

---

* Deși titan, el a fost de partea sa, a zeilor Olimpului, in lupta cu titanii.

[1] Op. cit. p. 224.

** În felul acesta i-a ajutat să-și păstreze încrederea în viață (Cf. și *Ode* de Horațiu, III, 29.

[2] Idem, p. 225—227.

Scanned with OKEN Scanner

Le-am dat știința foarte-naltă a cifrelor
Și folosirea literelor, în sfîrșit
Le-am dat memoria ce-i mama muzelor
Eu fui întîiul care boii-n jug i-a pus,
Silindu-i ca prin vajnicele lor puteri
Să ușureze opintirea omului.
Și care caii plini de foc i-a înhămat
La car, podoabă strălucitei bogății;
Eu fui întîiul care năvi a construit“ [1]

Prometeu a inventat tot felul de meșteșuguri, leacuri împotriva bolilor — o farmacopee bazată pe forța tămăduitoare a unor plante, i-a învățat pe oameni cum să-și tălmăcească visele.

Și le-a deschis șoptirile destinului — adică tălmăcirea a tot felul de semne din jur, îndeosebi cele ale păsărilor.

„..... Se află cineva
Să spună că-naintea mea descoperi
La oameni avuțiile pămîntului:
Arama, fierul, dar argintul, aurul?
Nu-i nimeni, căci ar fi un mincinos
Pe scurt: azi toate meșteșugurile lor
Trudiții oameni de la Prometeu le au“ [2]

Bunătatea și generozitatea titanului reies și din episodul cu Io, o altă victimă a lui Zeus. La rugămintea ei și a corului el îi destăinuie lungul șir al suferințelor și peripețiilor ei — prilej de a dezvălui unele aspecte ale mitologiei grecești, cu genealogiile și încurcatele ei încrengături, mai ales legenda mării care în amintirea fetei, se numește Ionică, și a Bosforului, Asiei, Egiptului.

Discuția cu Hermes, curierul zeilor, „crainicului lui Zeus, credincioasa slugă a noului stăpîn“, este de asemenea interesantă:

„Solemnă și trufașă este vorba ta
Precum se și cuvine unei slugi de zeu“ [3]

La imprecația lui Hermes că numai trufia l-a făcut să ajungă în caznele ce-ndură, răspunde cu mîndrie:

„Nu voi schimba nicicînd nefericirea mea
— Ascultă bine — cu slugărnicia ta.

---

[1] În op. cit. p. 235.
[2] Idem, p. 237.
[3] Idem, p. 257.

Scanned with OKEN Scanner

Mai bine, stau rob umilit acestei stînci
Decît să fiu umilul crainic al lui Zeus“ [1]

— cuvinte care i-au plăcut foarte mult tînărului Marx. Prometeu nu se va teme de furia lui Zeus şi nu va cerşi nicicînd îndurare.

Deşi gîndeşte la fel ca Hermes, corul nu-l părăseşte pe Prometeu aflat în restriştе, deoarece poporul urăşte trădarea şi pe trădători:

„Noi am învăţat să urîm trădarea
Şi nu este boală
Mai josnică-n lume decît trădarea“ [2]

Tragedia se încheie cu un final grandios ca reprezentare scenică şi foarte impresionant ca reacţie umană — împlinirea înspăimîntătoarei ameninţări a lui Zeus:

„Cuvîntul lui, iată devine-acum fapt:
Vuieşte în ecouri puternicul trăsnet,
Vîrtejuri de focuri străfulgeră-n cer
Şi pulberea-n volburi se-nalţă gonind
Din negrele adîncuri nebune uragane
Izbindu-se-n grele, turbate-ncleştări
.....
Văzduhul şi marea se-amestecă-n clocot
Astfel se prăvale-nspăimîntătoare
Asupra-mi cumplita mînie a lui Zeus
O sfîntă putere a mamei iubite
Etec care dai tuturor lumină
Priveşte-mă cum pătimesc pe nedrept“ [3]

Ultimele cuvinte ale lui Prometeu se pierd în vuietul trăsnetelor zvîrlite asupră-i şi a stîncilor ce se prăbuşesc.

Interesant este, pentru concepţia lui Eschil, că în a doua parte a trilogiei, care nu s-a păstrat, divinul Prometeu este salvat de un om — de origine zeiască, dar totuşi un om — Heracle.

Mitul lui Prometeu, care a stat la baza tragediei lui Eschil, aduce personajul cel mai încărcat de înţelesuri veşnic actuale. Însemnătatea uriaşă a descoperirii focului este numai în parte explicabilă pentru permanenţa acestui mit în conştiinţa cultu-

[1] Idem, p. 258.
[2] Ibidem
[3] Op. cit. p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

:rală a umanității; aceasta se datorește și frumuseții actuale a dramei lui Eschil. Engels spunea că efectul eliberator al focului întrece cu mult transformarea pe care o determină mașina cu aburi în domeniul social. „Căci focul, prin frecare, l-a făcut pe om pentru prima dată stăpîn pe o forță a naturii, separîndu-l definitiv de lumea animală".

Mitul lui Prometeu celebrează primul mare triumf al omului în lupta milenară cu forțele naturii. Tudor Vianu în *Tudor Arghezi — poet al omului* spunea că toate epocile de înnoire și creație au recunoscut în figura legendară a lui Prometeu simbolul metaforic al năzuințelor și revoltelor, al suferințelor și luptelor. De aceea a fost reluat în literatura universală, ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau în el simbolul lor adevărat.[1]

În admirabilele ei *Întîlniri cu eroi tragici*, Alice Voinescu și-l imaginează pe Prometeu dialogînd cu ea însăși , cu Casandra, cu Antigona, extrăgînd din esența acestui neasemuit prieten al oamenilor, idei și îndemnuri menite să-l instruiască și să-l înalțe mereu pe om. Astfel, el îi spune Casandrei că există în Cosmos o „rînduială incoruptibilă", care nu se datorește unei voințe capricioase, ci e însăși *Legea*, care, atunci cînd se manifestă în oameni, se diferențiază, devine Destin, iar „Legea-Destin" se deosebește oarecum de la unul la altul. „Ce vreau însă să înțelegi este că această Lege nu-l stăpînește pe dinafară pe om, ci e una cu alcătuirea sa. Destinul omului e după chipul și asemănarea omului". De unde rezultă că nu Soarta ne împinge la fapte, ci „faptele noastre ne croiesc Soarta, iar faptele noastre corespund firii noastre".[2] A ști asta și a-ți asuma acest adevăr înseamnă a fi liber. Nu e de mirare că, înțeles astfel, Prometeu nu este doar un *erou civilizator*, ci și un *erou cultural*, el este „străbunul științei și al reformelor sociale", dar și un mare iubitor de poezie înțe-

---

[1] Este interesantă tragedia *Prometeu* a lui Victor Eftimiu, unde titanul apare ca cel mai strălucit simbol al umanismului militant, al dăruirii și jertfirii de sine pentru binele oamenilor; dar el tînjește totodată după alte zări, după libertate care să nu fie doar revoltă împotriva tiranilor, ci și *acțiune pozitivă* de *civilizare a oamenilor*, cu condiția ca aceștia să nu uite prima mare *lecție umanistă:* focul nu trebuie să fie unealtă a răului in mîna unor tirani, ci factor de progres și de prosperitate umană.

[2] Alice Voinescu, *Întîlnire cu eroi din literatură și teatru*, Studiu introductiv, antologie și note de Dan Grigorescu, Editura „Eminescu", București, 1983, p. 360—361.

Scanned with OKEN Scanner

leasă ca lăuntrică ardere, ca stare de spirit, devreme ce „fără poezie nu este creaţie". Şi iată-l, în sfîrşit, pe nemuritorul titan adresîndu-se neamului omenesc care a atins uluitoare culmi ale cunoaşterii, dar nu a dobîndit destulă înţelepciune şi e gata să folosească în chip destructiv minunile civilizaţiei: „Neam omenesc veşnic nemulţumit... Zadarnic ţi-am adus eu focul din cer! Ai ajuns să străbaţi şi hăurile cosmice, să iscodeşti şi faţa lumii ce veşnic vrea să rămîie ascunsă pentru tine, ai ajuns să sfărîmi atomul ca să-i storci puterea pe care doar Zeus o stăpînea de la începutul lumii, şi ce mai sînt bietele fulgere ale Olimpului pe lîngă cele pe care ţi le-ai născocit tu?! Şi cu toate acestea veşnic nemulţumit, vrei tot altceva, vrei să pui stăpînire pe lună, pe stele, pe soare! Şi la urma urmei să vă bateţi între voi ca şi cum n-aţi avea destul loc în Univers!".[1]

Marx l-a numit cel mai de seamă sfînt şi martir al calendarului filosofic. Mitul lui Prometeu este un mit cu o polivalenţă simbolică aproape fără egal:

— principiu al originii civilizaţiei cu semnificaţia sa sociogonică: înzestrările tehnice, apariţia religiilor şi artelor, ivirea graiului articulat, primele oraşe, sentimente sociale;

— simbol al patosului cunoaşterii, al cultului ştiinţei şi adevărului;

— simbolizează forţa umanistă a conştiinţei morale, a libertăţii şi individualităţii, în solidarizare cu Orfeu.

În mod mai direct, mitul lui Prometeu care l-a inspirat pe Eschil este legat de uriaşa însemnătate a descoperirii focului. Cultul focului la toate popoarele antichităţii urma îndeaproape cultul soarelui şi al lui Zeus. Primii oameni admirau focul ceresc şi remarcau cu uimire focul terestru. „Totuşi focul nu părea să fie făcut pentru folosul lor, era un element ce constituia un secret al divinităţii căreia îi era rezervat ca un privilegiu preţios".[2] De aceea, Prometeu (nume care în limba greacă semnifică prevăzătorul) este şi un creator (erou civilizator) care remarcase că, între toate fiinţele umane, nu există una singură capabilă de a studia şi folosi forţele naturii, de a comanda alte fiinţe, de a stabili între ele ordine şi armonie, de a comunica prin gîndire

[1] Op. cit., p. 357.
[2] P. Commelin, *Mythologie grecque et romaine*, Paris, Editions Garnier Frères, 1956, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

şi limbaj, de a îmbrăţişa prin inteligenţa sa nu numai lumea vizibilă dar şi principiile şi esenţa tuturor lucrurilor.[1] Cuprins de milă pentru mizeria primilor oameni pentru a-i pune în situaţia de a trăi mai bine, de a se apăra cu arme eficace împotriva fiarelor sălbatice, de a cultiva cu uneltele necesare pământul roditor. Prometeu „hotărî a le da focul, a-i învăţa, odată cu arta de a lucra metalele, mijloacele de a scăpa soarta lor jalnică şi lamentabilă ... Umanitatea cunoscu de atunci, odată cu focul, fericirea de a trăi mai bine ... de a se încălzi, de a se lumina".[2] În acest mod se pronunţă şi prof. N. I. Barbu: „În fond, întreaga tragedie este un elogiu al celui care a adus civilizaţia pe pământ, un elogiu al civilizaţiei împotriva barbariei şi întunericului", sugerîndu-ne că „civilizaţia a fost adusă oamenilor cu mari experienţe şi că, deci, valoarea supremă a luminii, culturii şi civilizaţiei a fost adusă de un erou"[3].

Lupta şi suferinţa titanului, care l-a înfruntat pe Zeus, concentrează ca un factor tot ceea ce este mai generos, mai umanist în moştenirea Eladei.

c. *Trilogia „Orestia" şi problema destinului în tragedia greacă; tensiunea dintre responsabilitatea divină şi cea umană*

Orestia este singura trilogie eschiliană care s-a păstrat în întregime, ea este culmea artei lui Eschil. Tema fundamentală este aceea a raportului dintre *legea necunoscută a destinului* şi *conştiinţa morală* şi *civică*. În ceea ce priveşte concepţia asupra rostului omului în lume, el merge pe linia trasată de *Prometeu* cu deosebirea că drama nu se desfăşoară pe un plan cosmic, ci în mediul uman, oglindind cu fidelitate realitatea şi mentalitatea unei epoci.[4]

„«Orestia» este, alături de poema homerică, cea mai mare operă poetică pe care ne-a lăsat-o antichitatea ... «Orestia» este impresionantă sub raportul forţei poetice, desăvîrşită din punctul de vedere al compoziţiei şi — urmînd o majestuoasă

---

[1] Cf. idem, p. 117—118.

[2] Mario Meunier, *La Légende dorée des Dieux et des Héros*, Nouvelle Mythologie classique, Editions Albin Michel, 1946, p. 106.

[3] N. I. Barbu, *Valori umane în literatura greacă*, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 140—141.

[4] Cf. Liviu Rusu, op. cit. p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

linie de acţiune unitară — extrem de dinamică prin mijloacele sale de expresie patetică".[1]

Premisele acestei drame, care se reflectă şi în multe alte opere ale antichităţii, sînt evident mitologice. Este vorba de cumplita fatalitate, de blestemul ce apasă asupra familiei atrizilor. Începuturile sînt mai vechi dar mecanismele fatalităţii se declanşează din plin după conflictul ireductibil dintre Thieste şi Atreu. Thieste a vrut să ia domnia lui Atreu şi i-a necinstit casa, iar Atreu, pentru a se răzbuna, l-a alungat din ţară, dar mai tîrziu l-a rechemat propunînd o împăcare, i-a prins pe 12 din cei 13 copii ai săi, i-a ucis şi l-a ospătat pe Thieste cu mîncăruri făcute din carnea fiilor săi. Al treisprezecelea, Egist, a scăpat. Aceste orori sînt punctul de plecare al altor orori tot atît de cumplite.

Agamemnon este prima dramă a trilogiei. Pe Agamemnon îl cunoaştem din eposul homeric: a fost comandantul expediţiei contra Troei. Este cunoscut, de asemenea şi din alte opere tragice, episodul de la *Aulis*, unde fiica sa, Ifigenia, a trebuit să fie sacrificată pentru reuşita expediţiei. Aceasta va constitui un motiv de inspiraţie pentru două din capodoperele lui Euripide.

Dar iată-l pe Agamemnon într-o ipostază cu totul inedită, ridicat pe o culme a meditaţiei filosofice pe care nici una din operele antice nu l-a aşezat. Alice Voinescu şi l-a închipuit pătruns de o idee profundă: expediţia contra Troiei nu a fost determinată de faptul că fratelui său i-a fost răpită soţia, nu pentru a recupera o femeie frumoasă. O comunitate umană înţeleaptă nu face război pentru atîta lucru. Dar elenilor li s-a răpit ceva mult mai de preţ — *Frumuseţea* însăşi, ceea ce însemna o împuţinare intolerabilă şi de neconceput în ordinea existenţială, în straturi de adîncime ale acesteia. Întorcîndu-se de la Troia, el se întreabă de ce a plecat de acasă, ce a făcut viaţa din el şi cu ce se întoarce.

„Lumea zice că am plecat împreună cu ceilalţi principi coalizaţi, ca să răzbun cinstea fratelui meu Menelau... Alta a fost pricina pentru care am plecat eu spre Troia. Nu cinstea lui Menelau trebuia răzbunată. Trebuia răzbunată cinstea elenilor. Cum era să-i lăsăm noi pe Troienii de pe pămîntul Asiei să ne fure giuvaerul nostru cel mai de preţ: Frumuseţea! ... Elena este idealul — de frumuseţe — întrupat. Este ca o zeiţă! Idealul celor mai înalte doruri... Om fi noi mai săraci de toate cele

[1] Ovidiu Drimba în op. cit. p. 19.

pămînteşti, dar frumuseţea e a noastră, nu putem s-o lăsăm înstrăinată, pîngărită!"[1] Pentru aceasta a jertfit el totul, chiar pe propria sa fiică.

Tragedia *Agamemnon* începe cu vestirea victoriei contra Troiei şi cu întoarcerea lui Agamemnon. Urmează crima monstruoasă ce se comite împotriva sa de către Clitemnestra împreună cu amantul ei, Egist. Principalele personaje dobîndesc o expresie dramatică şi un sens filosofic adînc. O figură de măreţie tragică este aceea a Casandrei — nefericita fiică a regelui Priam, devenită sclava şi amanta lui Agamemnon. Ea era înzestrată cu darul profeţiei, dar era apăsată şi de blestemul de a nu fi niciodată crezută. A fost aceea care a prevăzut cele mai întunecate, mai triste nenorociri ce se vor întîmpla. Două scene pun îndeosebi în lumină tragismul sfîşietor al personajului ca şi fiorul emoţional, de un zguduitor tragism al întregii drame.

O primă scenă este aceea cînd Clitemnestra, cu voce prefăcută, cu ipocrizie, o invită să intre în palat, dar ea tace — o tăcere prevestitoare de mari nenorociri. Tăcerea ei are o încărcătură emoţională, o tensiune greu de suportat. Eschil a fost apreciat de altfel ca primul mare maestru al tăcerii, a acelor tăceri încărcate de sens şi pline de prevestiri.

Clitemnestra

„Hai vino-ncoa, pe tine te poftesc,
Casandro, zeul milostiv te-aduse aici
Ca să iei parte-n casa noastră — alături
De multe slugi, să stai lîngă-altar
Coboară-te din car şi nu te mai trufi
Se zice chiar de vajnicul Heracle,
C-a fost vîndut şi s-a hrănit din pîinea robilor
De-i astfel dat cuiva să fie pe pămînt,
Ferice-i dacă — ajunge-n casă de avuţii străvechi!

O îndeamnă apoi şi Corifeul, mai intervine şi Clitemnestra care, în cele din urmă recurge la ameninţări[2]:

Şi iat-o din nou pe Casandra, de data aceasta vorbind, într-un lung dialog cu Corifeul care n-o înţelege şi este indignat de purtarea ei ciudată, de vorbele ei stranii, creînd o atmosferă sumbră. Este una din cele mai cutremurătoare scene din *Agamemnon*,

[1] Alice Voinescu, *Întîlnire cu eroii tragici*, în op. cit., p. 337—338.
[2] Eschil, *Orestia*, în româneşte de G. Murnu în *Tragicii greci*, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1958, p. 85, 87.

Scanned with OKEN Scanner

tocmai prin atmosfera și prevestirile sumbre pe care ceilalți abia dacă le intuiesc.

Casandra

„Tu faci urări, cînd alții-nalță mîna spre a lovi

Corifeul

Dar crima asta cine o poate înfăptui

Casandra

N-ai auzit nimic din tot ce-am spus aici?

.....

Corifeul

Și prorocia pe care-i greu s-o lămuresc

.....

De ce te vaieți? Ce stai îngrozită-astfel?

Casandra

Din sală simt un iz de sînge și măcel

Corifeul

Miroase a jertfe din altare sfinte

Casandra

E abure ce mai răsuflă din morminte

....."

Și după ce coboară în sfîrșit din car:

„Salut această poartă a Iadului. O s-am parte
De lovitură grabnică de moarte
Și, fără să mă zbat, să-nchid a ochilor mei zare
Cu cea mai blîndă a mea însîngerare!"

.....

Mai am de adaos un cuvînt, ca cel din urmă
Suspin al meu. Acum cu stinsul razelor
Murinde de-ale soarelui, eu rog pe zei
Să mă răzbune pe dușmanii mei, ucigători
Unei femei robite, o faptă de mișei!
O, jalnic rost al omului! O umbră
I-alungă tot norocul, ia obida-i
Burete ud ce șterge scrisul
Și asta-i mai de plîns, mai dureros" [1]

Personajul cel mai important, chiar din punct de vedere al economiei dramatice este Clitemnestra care se află la antipodul Penelopei. Este cel mai odios personaj al tragediei, simbol al

[1] Eschil, *Agamemnon*, în op. cit. p. 97—98, 100—101.

urii conjugale şi al infidelităţii. Împreună cu Egist îl ucide pe Agamemnon în baie. La început cu vorbe dulci şi ipocrite, înşelătoare, cu o preţuire dinadins exagerată, îl poftește pe soţul ei întors — e adevărat, nu prea triumfător pentru că o furtună i-a distrus corabia, i-a ucis pe toţi ostaşii lui şi s-a întors numai cu Casandra; îl poftește deci, cu un protocol, cu o festivitate specifică despotiilor orientale şi nu democraţiei greceşti. Iată ipostaza ipocrită înşelătoare a Clitemnestrei:

„Dragi cetăţeni, mărite căpetenii ale ţării,
De nu mă ruşinez să cuvîntez în faţă eu
De-adînca mea iubire pentru soţul meu,
De vină-i vremea care alungă orice tremurat
Faţă de oameni. Spun numai ce-am îndurat
Sărmana-n viaţa mea trăită aşa de greu
De cînd la Troia se lupta bărbatul meu
Nespus de rău e-unei femei cînd stă departe
De soţul ei, pustie-n casă, singură, departe [...]
Roabelor ce staţi voioase,
Aşterneţi pe-acest neted drum covoare
Şi cît mai repede să fie-drumu-mpurpurat,
Ne aşteaptă, intră acum, dreptatea în palat."
Agamemnon, mirat de aşa primire:
„Tu fiica Ledei, paza casei mele, aşa
Mi-ai cuvîntat de parc-ai măsurat cu lipsa mea
De-acasă al tău cuvînt.....
.....
Şi nici să mă socoţi ca rege de barbari străini."
(primirea era, mai curînd, după ceremonialul curţii persane)
„Şi nu-mi aşterne purpură, ca deocheat
Cumva să fiu, că asta numai zeilor e dat
.....
Nu ca pe-un zeu cinsteşte-mă, ci ca pe un muritor
Mai mult decît scumpeturi şi covoare
Înalţă-mi numele. Iar cumpăt şi-nfrînare
E cel mai mare dar al zeilor. De preţuit
E numai omul care moare fericit"[1]

[1] Eschil, *Agamemnon*, în op. cit. p. 79—81.

Scanned with OKEN Scanner

Să remarcăm că Agamemnon vorbeşte aici nu ca un rege micenian ci ca un conducător grec din vremea lui Eschil, un om liber, independent.

Şi iat-o pe aceeaşi Clitemnestra după ce cumplitul omor a fost săvîrşit. Este o scenă de oroare în care oamenii presimt că înăuntru s-a întîmplat ceva îngrozitor, încearcă să sară în ajutorul lui Agamemnon, se pune în mişcare cetatea, care ar vrea să facă ceva, dar pe cînd ei stau şi aşteaptă îngroziţi, neştiind ce să facă, apare Clitemnestra care-şi manifestă adevărata ei faţă, de un cinism fără margini.

Clitemnestra

„Trag mască, spun pe faţă, nu mă ruşinez;
Cu totul altfel ca-nainte acum vă cuvîntez
.....
Aici stau unde fapta-am săvîrşit şi am lovit,
E fapta mea şi nu mă lepăd nicidecum de ea.
O largă mantie, drept un năvod la pescuit
Am azvîrlit asupră-i ca un giulgiu strălucit,
De n-avea cum să scape fără arme, fără scut.
Izbii de două ori.....
Vă bucuraţi, bătrîni ai ţării, de cumva
De asta-aţi fi în stare de-a vă bucura;
Eu tot tresalt — şi dacă peste morţi se toarnă paos
Aici e drept, de mii de ori mai drept adaos
Să curgă băutură, ca să vină el să bea
Din urnă, din otravă de blestem, cum altul nu-i,
Cu care umpluse şi-osîndise casa lui!“ [1]

Liviu Rusu apreciază scena ca una dintre cele mai zguduitoare din literatura universală; ea nici nu poate fi povestită. În timp ce corul, — care exprimă, de obicei, judecata morală a omului simplu, deţinătorul unor criterii morale în aprecierea faptelor eroilor comentează îngrozit, din palat se aude strigătul de moarte, după care — Clitemnestra — foarte senină, fără cea mai mică urmă de remuşcare, îşi rosteşte cinica tiradă, citată mai sus.

Corul

„Cu ce venin te-a otrăvit
Pămîntul sau adîncul mării

[1] Eschil, în op. cit. p. 104.

De-ai îndrăznit, de-ai nebunit
Să-nfăptui culmea destrămării,
Omorul nemaipomenit?
Blăstămul ţării, ţipăt din popor
Te-a osîndit la surghiunit
Că tu eşti groaza tuturor
Femeie beată de trufie, căpiată
De sînge-nsetoşată
Cu frunte aşa de mîndru sîngerată!
Tu văduvă de-ai trăi nerăzbunată
Şi ne-mpăcată tu, plăti-vei plată şi răsplată“ [1]

Nu toate personajele tragediilor antice sînt ele însele tragice. Un personaj tragic este contradictoriu: poate avea vini mari, poate săvîrşi fapte condamnabile, dar are, în acelaşi timp, virtuţi, mari. Eroul tragic se caracterizează prin grandoare, prin tărie morală, prin forţa neobişnuită a caracterului. Agamemnon este un asemenea erou şi a fost astfel mai ales la Aulis, unde a jertfit-o pe fiica sa, Ifigenia (pretextul răzbunării de mai tîrziu a Clitemnestrei) dar o face cu o imensă durere şi remuşcare, silit de împrejurări, obligat de un imperativ obştesc mai presus de propriile sale sentimente. Cele spuse de Ileana Berlogea se potrivesc doar eroului eschilian din drama omonimă: „În realitate, şi Agamemnon, la fel cu Prometeu şi Eteocle, este întruchiparea unei singure laturi, străin sfîşierilor interioare, chinurilor lăuntrice care va defini în cele din urmă eroul dramatic“.[2] Şi, cu toate acestea, personajul eschilian nu e lipsit de caracter tragic dacă-l raportăm la contextul întregii drame. Sînt însă pe deplin de acord că „sîmburele adevăratului erou dramatic“, care va fi mult dezvoltat la Sofocle şi Euripide şi va constitui punctul de plecare pentru drama contemporană în întregul ei, o constituie şovăielile, ezitările, căutările, dubiile — atît de omeneştile momente de îndoială. Chiar Medeea este un personaj tragic, deoarece nu comite, fără motive şi fără a trece prin grele momente de îndoială, de cumpănă, îngrozitorul omor. Un personaj călăuzit de egoism pur, care comite crima fără o motivare serioasă şi fără cea mai mică îndoială sau remuşcare, care-şi trîmbiţează fapta cu mîndrie ca pe una demnă de laudă, nu poate fi, nu este un personaj tragic,

[1] Eschil, în op. cit. p. 105—106.
[2] Ileana Berlogea, op. cit., p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

ci doar odios. Întocmai aşa este Clitemnestra — întruchipare a răului absolut, lipsită total de orice simţ moral. Forţa ei este forţa răului total, nelimitată, neîncălzită de nici o rază de lumină, de nici o undă de emoţie. Absenţa naturii tragice este întărită şi de lipsa oricărui simţ al ruşinii şi pudorii, cum se vede din următoarea reacţie a ei la condamnarea pronunţată de cor:

„Egist trăiască! În casa mea eu nu mă tem de fel
De nimeni şi nimic, pînă la el
Aprinsă-n vatră flacăra mi-o ţine
Şi mi se-arată aşa de bun şi drag cu mine
Căci el mi-e scutul oţelit de-mbărbătare
.....
Eu jur pe orice duhuri care-mi deteră ajutor
Ca să-mi răzbun copila şi pe-acesta să-l omor“ [1]

Oricît de mare ar fi prezenţa destinului în tragedia greacă, nu putem pune faptele eroilor, ale Clitemnestrei ca şi al oricărui alt erou al lui Eschil doar pe seama destinului. Eschil ne sugerează că destinul apare adesea ca un refugiu al iresponsabilităţii. Clitemnestra acţionează cu luciditate, cu o voinţă crudă, criminală, cu o raţiune stăpînită de forţa instinctului, de un egoism feroce. Destinul, oricît de crud ar fi, e alcătuit din fapte omeneşti, din acte, greşeli, crime care trebuiesc ispăşite, dar, oricum, din fapte omeneşti. Este, de altminteri, singurul personaj care ucide fără ezitare şi care nu are nici un fel de mustrări de conştiinţă. Nimeni nu este singur pe lume, responsabilitatea este solidară prin însăşi apartenenţa noastră la lume, dar nimeni nu plăteşte numai pentru greşelile strămoşilor, ci în primul rînd pentru ale sale.

Aram Frenkian descrie această stare de lucruri: „Peste tot sînge, sînge; scena e de un dramatism sfîşietor, sentimentul de groază şi de milă faţă de mizeria de nedescris a muritorilor îşi atinge culmea“.[2]

Egist este şi el un personaj, e drept, secundar, al acestei tragedii; este un netrebnic, brutal, laş, pentru care regina nutreşte o iubire pătimaşă, dar care nu se arată în nici unul din momen-

[1] Eschil, op. cit. p. 106.

[2] Aram Frenkian, *Înţelesul suferinţei umane la Eschil, Sofocle şi Euripide*, Editura pentru literatură universală, 1960, p. 37.

tele ei, fie şi la „înălţimea“ unui ticălos. Clitemnestra este şi ea măreaţă oarecum în demonia ei, Egist nu e în nici un fel.

Hoeforele (purtătoarele de libaţiuni) este cea de-a doua parte a trilogiei. Începe la mormîntul lui Agamemnon, unde soseşte Oreste, cu nedespărţitul său prieten Pilade şi se roagă zeilor pentru tatăl său. În acest timp, Hoeforele, trimise chiar de Clitemnestra, şi care alcătuiesc şi Corul, aduc libaţiuni şi rostesc un cîntec de jale de mare frumuseţe, de un lirism sfîşietor. Emoţionantă este scena întîlnirii şi recunoaşterii celor doi fraţi — Electra şi Oreste, în faţa mormîntului. După scenele înfiorătoare din prima tragedie, după tonalitatea de groază, după spectrul morţii care ne-a urmărit tot timpul în *Agamemnon*, iată un moment de mare duioşie sufletească, de mare delicateţe: aici găsim nu ipocrizie, groază, oroare, blasfemie — ci sinceritate, gingăşie.

Corul, căruia nu i s-a şters din minte cumplitul omor, înţelege blasfemia de a aduce jertfă, trimisă prin hoeforele chiar de ucigaşă.

„Ea, nelegiuita, la jertfă
Pe aici ne trimite. Mi-e groază
Cuvîntul să-l spun. Oare unde-i
Spăşirea de sînge vărsat
Oriunde bea sînge pămîntul
Neşterse stau urmele lui
Amară-i ursita; ea-l rabdă
Pe cel vinovat pîn'ce-n urmă
Otrava din sine-l doboară“ [1]

Electra le întreabă cum să aducă prinoase tatălui ei, rămas nerăzbunat. Recunoaşterea lui Oreste după un smoc din pletele lui retezat şi pus pe mormînt, îi dă noi speranţe. În dialogul care urmează şi la care participă şi corul, Oreste se arată gata de a făptui cele de cuviinţă şi după porunca zeului, şi după datină, şi după dorinţa inimii lor, a celor doi fraţi:

„Sînt gata. O-ntrebare — întîi de-aproape.
De ce aceste jertfe de la dînsa? Ce-a făcut-o
De-a vrut aşa tîrziu să se dezvinuie?
Trimite daru-i unui mort nesimţitor,
Nenorocita? Nu-i pot înţelege rostul

[1] Eschil, *Hoeforele*, în op. cit. p. 121.

Aşa de mai prejos de toate vina ei
Oricîte jertfe-ai da spre a răscumpăra
Viaţa unui om, deşartă e silinţa ta
De-aici-ntrebarea-mi..."[1]

Electra îi răspunde: nu căinţă, remuşcare, recunoaşterea crimei odioase ci visele înspăimîntătoare, coşmarurile pe care le are.

Se ştie ce urmează după întoarcerea lui Oreste. Clitemnestra se poartă ca o precursoare a lui Lady Macbeth. La un moment dat, auzind o veste falsă despre moartea lui Oreste, simte o mare uşurare că a murit singurul om care putea să răzbune omorul înfăptuit. Este o bucurie care te înfioară de oroare. Un vas din secolul al V-lea înfăţişează scena unde Oreste se luptă cu Egist şi-l ucide, iar Clitemnestra se repede cu un topor să-l omoare pe fiul ei, dar este oprită de la o nouă crimă, şi mai monstruoasă, de un slujitor.

În tragedia lui Eschil această scenă nu apare, dar este verosimilă, conformă întru totul cu logica personajului.

Scena centrală a dramei este aceea a confruntării dintre Oreste şi mama sa. Iată cîteva fragmente din această scenă, din care putem deduce atît viclenia Clitemnestrei, care deplîngînd uciderea iubitului, după ce-şi recunoaşte fiul, încearcă să-l înduplece pe acesta, cît şi frămîntările interioare, ezitările lui Oreste:

Clitemnestra, (dezvelindu-şi pieptul):
... „Opreşte-ţi braţul! Cruţă, fiule, acest sîn
De unde dulce-ai adormit adeseori
Şi-ai supt din sîngele meu lapte hrănitor
Oreste (adresîndu-se lui Pilade)
„Ce zici, prietene? S-o cruţ sau s-o omor?
Pilade
„Dar cum rămîne cu-nsoritul, delficul cuvînt
Al lui Apolon şi cu datul jurămînt?
.....
Clitemnestra
Nu-s eu de vină, ci ursita, fiule
Oreste
Ursita ţi-a croit şi-acest sfîrşit

[1] Idem, p. 137.

Clitemnestra

Copile, nu te temi de-al mamei crunt blestem

.....

Oreste

Copil de două ori vîndut al unui tată liber

Clitemnestra

Dar unde-i preţul ce pe tine l-am primit

Oreste

Ruşine mi-e să te-nfierez mai deslușit!

.....

Nu eu, ci însăşi tu, pe tine te omori

.....

A tatei soartă, hotărăşte şi pe-a ta"[1]

Oreste înfăptuieşte, e adevărat, şi el o crimă, dar nu o face cu inimă uşoară, nu o face fără ezitări şi fără îndoieli — dilema sa cumplită este între un omor matern şi împlinirea sorţilor, restabilirea ordinii şi echilibrului existenţial rupt brutal prin crima mamei sale. Îndemnul lui Apolon, amintit de Pilade, nu micşorează cu nimic propria sa responsabilitate. Din nou se poate vedea că referirile la ororile sorţii se fac, de regulă, în mod interesat, de fiinţele prea slabe sau prea vinovate spre a-şi declina propria răspundere. Oreste nu va proceda însă astfel. Pentru el ceea ce contează este să se facă dreptate, să fie restabilită ordinea firii, pe care însă o încalcă totuşi, el însuşi, stîrnind cumplita mînie a *eriniilor* — zeităţi întunecate ale nopţii care simbolizează iraţionalul cosmic şi, mai ales, iraţionalul uman, din noi înşine, precum şi acea conştiinţă obscură a vinovăţiei — mai exact, presiunea subconştientului, în raport cu anume fapte pe care le regretăm, pentru care avem dureroase remuşcări, sfîşieri lăuntrice — fapte impuse parcă de forţe care sînt mai presus de noi, de propria noastră voinţă. Dar voinţa rămîne şi ea este chemată să dea seama de faptele săvîrşite,

În ciuda crimei sale, Oreste nu numai că este un personaj tragic, dar el poate fi chiar iubit, deoarece el are conştiinţă, cugetă, se întreabă, este liber, cumpăneşte, este chinuit de remuşcări, umanitatea lui nu este grav compromisă prin ceea ce făptuieşte. El reprezintă un moment crucial de trecere de la dreptatea de clan a sîngelui, la dreptatea oamenilor organizaţi

---

[1] Eschil, în op. cit. p. 151 —152.

Scanned with OKEN Scanner

în polis. Atena însăși a condamnat păcatul săvîrșit dar a iertat omul, căci „ochii ei limpezi au deslușit în Dreptate o problemă nu numai ideal-morală, dar și socială".[1] Față de Oedip, care a atins deplina maturitate, Oreste a fost doar un „pionier al umanului. Am rămas veșnic tînăr. Eschil m-a oprit la treapta întrebării — pentru că, înainte de toate, trebuia cucerită libertatea cugetării".[2] Fiul spiritual al marelui Eschil este iubit deoarece „Tu ai moștenit păcatele, sîngele criminal al unor părinți dezbinați pînă la ură, dar ai biruit destinul familiei, al trecutului, făcînd loc în tine pentru un viitor mai armonios, mai uman".[3]

Din punctul de vedere al *ordinii cosmice* și *morale* sau a ceea ce am putea numi *rațiune de stat* lucrurile par limpezi. O spune Oreste însuși:

„Priviți cu toții pe cei doi tirani
Călăii tatălui, pustiitorii casei noastre;
Ce falnici amîndoi ședeau pe tron![4]"

Uciderea lui Egist e întru totul legitimă, nu provoacă nici o părere de rău, nici o căință. Dar mama sa? Asemuirea cu șarpele turbat, pînză de sicriu, mreajă, capcană de tîlhari nu reușește să-i potolească îndoiala și remușcarea.

„E vinovată ea sau nu? Acest veșmînt
Vădește o pată de la spada lui Egist
Dar pata asta veche de la început
Cum șterse-atîtea flori de țesături!*
Privind la pînza ce pe tata mi-a răpus
Și-ndurerat de soarta întregului meu neam,
Aci mă-nalț pe mine, aci zbucnesc în plîns
.....
Dar ca să știți ... ce știu eu mai la urmă cum va fi?
Sînt dus parcă de cai șirepi care pe drum
Mă vîntură, de nu mai pot eu să-i înstrun
Așa mă poartă ne-nfrînate gîndurile-mi
Și-ncepe a cînta în mine ca un viers nebun...![5]"

---

[1] Alice Voinescu, op. cit., p. 350.
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.
[4] Eschil, în op. cit. p. 156—158.
* Este vorba de urmele rămase de la omorul sîngeros al lui Agamemnon.
[5] Eschil, *Eumenidele*, în op. cit. p. 168.

Deşi Oreste nu ucide dintr-un instinct criminal, ci pentru a împlini o lege a destinului, el este urmărit de aceste erinii, fuge îngrozit, caută scăpare la Delfi, la Apolon — cel care-l îndemnase să comită crima, care simbolizează lumina, ordinea morală, clasică.

În cea de-a treia dramă, *Eumenidele*, conflictul este transpus mai mult pe un plan de *transcendenţă mitologică*, apar astfel şi elemente de fantastic. Contrastul apare acum între erinii care, cum spuneam, simbolizează lumea pornirilor naturale şi a instinctelor, sau a celor refulate de conştiinţa morală în structurile abisale ale subconştientului, zona din umbră a unei conştiinţe, a vinovăţiei şi ispăşirii şi Apolon care simbolizează lumea scăldată de lumină a imboldurilor spirituale, îndreptate spre convieţuire socială; deci lumea întunericului, a instinctelor oarbe, a urii şi răzbunării şi lumea raţiunii, a dreptăţii şi luminii.

Apolon îi spune lui *Oreste*:

„Eu nu te las, ci pînă la capăt, neclintit,
Vei fi de mine aproape sau departe ocrotit
Şi cu duşmanii tăi voi fi neîmblînzit
Priveşte aici cum somnul mi le-a domolit:
Sînt Furiile, groaza asta de fecioare
Străvechi din sînul nopţilor cu care
Nici zeu, nici om, nici altă vietate nu se are
Născute pentru rele, adăpostite-s ele,
Prin beznele Tartarului de sub pămînt
Bărbaţi şi zei olimpieni înfiorînd“ [1]

Apolon singur nu-l poate salva totuşi pe Oreste. Este nevoie de o altă forţă, de o protecţie mai înaltă şi mai obiectivă (în sensul imparţialităţii) care să depăşească cauza unui ins neajutorat, căzut în mrejele destinului, o forţă care să aducă în lume o nouă rînduială şi aceasta o poate face, în mentalitatea elenilor, Atena. Apolon însuşi îl îndeamnă:

„Ci mergi de-a dreptul la cetatea sfintei Palas
Atena, îmbrăţişează-i vechiul chip
De marmură. Acolo noi vom nimeri
Judecători care din grai pot prilosti
Aceste duhuri, mijlocind cu judecată

[1] Eschil, *Eumenidele*, în op. cit. p. 168

Ca tu să fii deplin scutit de osînda toată,
Căci eu am stăruit să faci omorul“ [1]

De mare interes este înfruntarea dintre Apolon și Corifea, purtătoarea de cuvînt a eriniilor, care vorbește în numele sîngelui de mamă, cerînd răzbunarea matricidului.

La templul Atenei unde-și caută apoi scăpare Oreste, eriniile îl descoperă din nou și-l încolțesc. Apare zeița care o ascultă pe Corifea eriniilor și pe Oreste, după care se instituie mitologic o uimitoare faptă de civilizație, al cărei ecou nu se va stinge niciodată din conștiința culturală a umanității: Atena creează areopagul, un tribunal suprem de juraţi, alcătuit din bărbați cinstiți ca judecători. Judecata ce urmează și în care Apolon apare ca martor, este semnificativă pentru acel moment revoluționar la nivelul instituțiilor și mentalităților — trecerea de la *matriarhat* la *patriarhat*, de la *ordine morală arhaică*, bazată pe legături de sînge, la o *ordine morală bazată pe justiție*, pe reglementări juridice.

Ascultînd și învinuirea și apărarea, Atena creează Areopagul și se adresează celor adunați la judecată:

„Crăinește, crainice, mulțimii să se-nstrune
Fă trîmbița tinerică să răsune
Din gură suflă să se-audă tare
Departe în popor răsunătoare
Cum adunarea-n păr e-acuma toată
Fă liniște să-mi fie ascultată
De-ntreg poporul legiuirea care se-ntemeie
Pe veci și felul cum judeţul mi se-ncheie
.....
Auzi-mi legiuirea, tu, popor atenian,
Voi care judecați întîia dată
O crimă-a sîngelui vărsat. Înființat
De mine acest judeţ va dăinui mereu
Aici pentru poporul lui Egeu
.....
Aici domnește teama cu evlavia-nfrățită
Supraveghind dreptatea zi și noapte
Ferind cetatea de orice a legilor schimbare.
Aveți în asta puternic zid de apărare

[1] Idem.

Cum n-au ca voi străinele popoare,
Din ţara lui Pelops şi pînă la scitice hotare
Instaurez acest areopag să fie
Curat de orice mită, vrednic de cinstire
Necruţător de rău, şi ca un turn de neclintire
De-a pururi veghetor peste-a tuturor domnie
Acesta-i sfatul meu de dat pentru vecie
La cetăţenii mei ....."[1]

Judecînd şi votînd în cauza lui Oreste, prin intervenţia hotărîtoare a Atenei, este achitat şi pleacă în ţara sa, spunînd între altele:

„Pe totdeauna eu mă leg cu jurăminte
Făcute ţării şi acestui neam, că de la noi
Spre voi nu va porni război vreodată
O căpetenie cu suliţi înarmată
Noroc, zeiţă, tu, popor de falnică cetate!
Pe veci să-nfrîngi duşmanii cînd te-ar bate
Şi fie-ţi armele pe veci înfricoşate".[2]

Eriniile spumegă de furie dar în cele din urmă Atena le convinge să se convertească în principiu al binelui, în *Eumenide* — binefăcătoare, de unde şi titlul dramei care încheie trilogia. Deci, pe de o parte eriniile îşi schimbă natura lor, energiile lor primitive, oarbe, distructive, se transformă în puteri pozitive, civilizatoare, izvor de binefaceri, veghind între altele la respectarea caracterului sacru al legilor căsătoriei. Pe de altă parte, instituţia şi legea socială — tribunalul înlocuiesc legea cumplită, de sînge, a talionului. Găsim aici o sinteză a întregii tragedii. Balanţa înclină hotărît către om şi binele acestuia. Este pusă în joc nu numai cauza lui Oreste ci înseşi principiile de conducere a cetăţii: de la *unitatea matriarhală* a ginţii bazată pe legături de sînge la noua ordine a cetăţii, la *noua unitate* bazată pe legături de justiţie, care trece din imperiul arbitrar al tradiţiei din cadrul privat al relaţiilor de familie în mîinile statului democratic, după norme dictate de logos.

Din punct de vedere al filosofiei sociale şi a filosofiei culturale, nu este vorba în trilogia *Orestia* doar de o dramă de familie, de drama Atrizilor, ci de conflictul între două stadii de evoluţie,

---

[1] Eschil, op. cit. p. 187, 191—192.
[2] Idem, p. 196.

Scanned with OKEN Scanner

iar verdictul suprem în acest conflict dintre vechi şi nou îl dă omul, şi nu zeii, fiindcă însăşi Atena apare aici ca umanizată şi nu ca o zeiţă olimpiană. Este un aspect al procesului de umanizare şi spiritualizare a zeilor greci. Areopagul este un tribunal civic şi nu divin, destinul se transformă în dreptate, Nemesis nu mai este o zeiţă ci însăşi ideea de dreptate. Multe instituţii, în civilizaţiile arhaice, erau considerate de origine mitică, spre a li se da mai multă consistenţă şi respect, dar prin aceasta ele nu-şi pierdeau demnitatea umană, culturală, pămîntească. După cum spunea Alice Voinescu, „Eschil a ales momentele cu care se putea construi lumea cea nouă, lumea morală a omului tragic ... În opera lui Eschil vibrează mai presus de orice interesul pentru om. Problema esenţială este aceea a răspunderii omului în contextul întîmplărilor care-l covîrşesc. Eschil simte că veacul său şovăie între credinţele vechi şi altele care se pregătesc prin cercetările raţionale, filosofice, ştiinţifice asupra universului ... Nimicirea unei fiinţe pentru a compensa pierderea alteia nu mai satisface nevoia de dreptate a unui veac în care omul tinde spre o altă rînduire decît aceea pe care o oferă reciprocitatea mecanică a talionului. Vinovăţia lui Oreste nu se mai poate funda pe voinţa insondabilă a zeului şi nici soarta nu se mai poate confunda în întregime cu soarta neamului Atrid".[1]

Nu sînt de acord însă cu autoarea citată că schimbarea care se produce este un proces de trecere din stadiul mitic în religios, moral, că religia ar constitui acum axul de susţinere a întregului edificiu — trece desigur şi religia printr-un proces de restructurare doctrinară şi chiar de spiritualizare, dar în esenţă asistăm nu la purificare religioasă şi morală, ci la umanizarea mitului, poetizarea zeilor; în desfăşurarea şi deznodămîntul tragic, primatul îl are principiul uman, chiar dacă admitem că în *Orestia* şi *Prometeu, omul nou,* emancipat de strînsoarea sufocantă a relaţiilor gentilice, omul răspunzător pentru actele sale pe care l-a visat şi Solon şi cum îl vor visa Socrate şi Platon este încă la începuturile marii sale aventuri.

d. *Valori şi idei fundamentale ale tragediei lui Eschil. (Concluzii)*

Din paginile anterioare rezultă cu limpiditate că o idee fundamentală axială a teatrului eschilian este *atitudinea dual㠹 a omu-*

[1] Alice Voinescu, *Eschil,* p. 182—183.

lui față de destinul tiranic, atitudine din care desprindem o notă religioasă dar care e departe de a acapara în întregime viața omului. El „numai este sclavul ideii religioase: deși arată destinul dominînd viața, totuși Eschil crede pe eroii săi capabili de o gîndire și de o hotărîre proprie, avînd conștiința valorii lor personale și înfrumusețînd cu mîndrie destinul ... Această atitudine a omului față de destinul tiranic, atitudine de o incontestabilă grandoare, este începutul eliberării sale, condiția necesară pentru progresul civilizației, al valorilor morale, al justiției, al binelui".[1] În jurul acestei idei, se centrează celelalte , cum ar fi:

— O viziune, puternică, impresionantă asupra unor evenimente de mare grandoare sau încărcate de mister, pregătind deznodămîntul tragic.

— Acțiune de mare simplitate, cu puține peripeții, cu o implacabilă logică interioară.

— Personajele întruchipează mari idei, pe care le exprimă cu un aer solemn, cu măreție, dar psihologia lor este cam rigidă, frustă, caracterizată prin rectitudine morală și intransigență;

— Ura împotriva tiraniei politice, dragostea pentru instituțiile democratice, pentru libertate și curaj civic, protestul împotriva despotismului și obscurantismului.

— Patriotismul: dragoste pentru patrie, încredere în viitorul de glorie și bogăție spirituală al Atenei, elogiul superb al acesteia (ca în finalul trilogiei *Orestia*).

— *Clasicismul* ca triumf al rațiunii în modul de structurare a valorilor sufletești, ca atitudine estetică.

Clasicismul lui Eschil este de aceeași factură ce face plastica greacă să fie insuportabil de perfectă, să provoace și reacții ca aceea a tînărului care, după ce a vizitat sculpturile Pantenonului, i-a mărturisit jenat dar sincer unui mare clasicist ca Eric Dodds: „Ceea ce vă voi spune este, o știu bine, o enormitate, dar maniera greacă nu mă emoționează cîtuși de puțin" adăugînd, ca o explicație: „... Totul este atît de puternic rațional".[2]

— Esența filosofică a teatrului eschilian, îndeosebi primii doi tragici greci, sînt și mari filosofi din familia presocraticilor, deși fiecare reprezintă nu o treaptă ci alt gen de filosofie, dar

---

[1] Prof. dr. Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, vol. 1, Editura didactică și pedagogică, 1963, p. 39—40.

[2] E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere de Catrinel Pleșu, prefață de Petru Creția. Editura Meridiane, 1983, p. 19

Scanned with OKEN Scanner

cu acea evidentă înclinare către raţional a spiritului grec. Există, totuşi, şi la Eschil, *un coeficient de iraţional de natură alogică*, ceea ce nu se încadrează în sferele logice ale conflictului, şi *psihologică* — ceea ce ţine de substratul infraţional al conştiinţei — de exemplu un iraţional al fricii şi angoasei ca cel din *Hoeforele*: fuga îngrozită a lui Oreste spre a scăpa de pedeapsa Eriniilor răzbunătoare: „Personificare poetică, bazată pe o străveche credinţă attică, Eriniile sînt însăşi încărnarea iraţionalului ... mesajele onirice sînt, în teatrul lui Eschil, de bună seamă, de natură iraţională; pornind din străfunduri ale conştiinţei personajelor, ele sînt reacţii interne ale sentimentului culpei".[1]

Chiar zeii înşişi sînt supuşi iraţionalului fricii şi angoasei: „... Zeus, înainte de toţi, se teme de necunoscutul pe care Prometeu îl rezervă drept răsplată pentru chinurile la care îl supuse".[2] Tragicul însuşi ne apare, în această perspectivă, ca o luptă cu iraţionalul avînd ca ţel convertirea iraţionalului în tragic.

Eschil declară cu modestie că se mulţumeşte cu firimiturile rămase de la ospăţul lui Homer. Dar ce firimituri! Dacă Isus din *Evanghelia* creştină a putut să hrănească 5000 de oameni cu cinci pîini şi doi peşti (aceasta ar fi fost una din „minunile" sale), Eschil a putut să hrănească, cu firimiturile de la masa lui Homer, milioane şi milioane de oameni, de peste două milenii, şi aceasta tocmai pentru că el a pus accentul nu pe ideea divină sau pe evlavia omului — reală desigur şi aceasta — ci pe dimensiunea umană, pe bogăţia umană axiologică a eroilor săi cu o vastă gamă de manifestări sufleteşti, de comportamente, mult mai largă decît cele pe care le presupune raţiunea lucidă, dar avînd ca dominantă spirituală, principiul raţional, logos-ul.

Este pe deplin îndreptăţit Ovidiu Drimba să combată afirmaţia că Eschil ar fi fost un primitiv de vreme ce tehnica dramei a fost dezvoltată după moartea lui: „Nu, dezvoltarea tehnicii nu înseamnă progres. Sub raport emoţional şi intelectual primul nostru dramaturg a realizat în modul cel mai desăvîrşit marea dramă şi sub raport intelectual: aici este punctul principal. Marea dramă a fost, chiar de la începuturile sale, o dramă de idei. Şi Eschil a fost cel dintîi care a învăţat pe omul occidental că marele

---

[1] Mihai Gramatopol, *Moira, Mythos, drama*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969, p. 65.
[2] Idem, p. 68.

dramaturg realizează o imagine a epocii sale în întregul ei, prezentînd principalele ei conflicte şi triumfuri..."[1]

3. Laicizarea şi umanizarea tragicului la Sofocle

a. *Caracterul antropocentric al dramei lui Sofocle*

Opera lui Sofocle este mai aproape de noi prin spiritul şi valoarea ei sub raport istoric şi ideologic. Eschil şi Sofocle reflectă două momente distincte ale societăţii greceşti. Cel dintîi se face ecoul unei lumi aflată sub ameninţarea permanentă a pericolului persan; al doilea trăieşte în climatul de bucurie a victoriei, cînd omul grec, spiritul grec, priveşte cu mai multă încredere viitorul; este clipa strălucită de maturizare deplină a civilizaţiei, elene, care coincide cu supremaţia şi dominaţia Atenei. Chiar şi unele detalii biografice atestă această deosebire: în timp ce Eschil a participat direct la marile bătălii de la Maraton şi Salamina, Sofocle şi-a făcut intrarea în lumea cetăţii într-un moment şi într-un chip sărbătoresc; la solemnităţile ce au avut loc după marea victorie de la Salamina, în fruntea unui cortegiu — un tînăr gol, cu o figură de zeu, cu o musculatură splendidă, executînd mişcări de o supleţe seducătoare, de o frumuseţe cu adevărată zeiască.[2] La Sofocle se schimbă balanţa între vină şi pedeapsă, eroii sînt buni şi generoşi dar cad adesea victime ale unui destin crud şi nemilos, suportă nenorociri şi suferinţe mari, pentru vini mici sau fiind pur şi simplu nevinovaţi în sensul subiectiv al cuvîntului. Măreţia eroilor săi decurge însă nu doar din nevinovăţia lor subiectivă ci dintr-o înaltă concepţie asupra legii morale cu un ideal superior de umanitate. Şi la Sofocle, problema principală este aceea a raportului om-destin, dar „această problemă fundamentală a vieţii greceşti era privită altfel decît la înaintaşul său ... Pe cînd, înainte de Eschil, în societatea greacă, primitivă, omul suferea cu resemnare şi umilinţă apăsarea destinului şi era într-o permanentă închinare şi groază în faţa lui Eschil ne arată un om conştient de valoarea sa, de nedreptatea destinului care-l apasă şi eroul eschilian înfruntă cu mîndrie destinul şi nu se apleacă, chiar

---

[1] Ovidiu Drimba, în loc. cit. p. 23.
[2] Cf. şi Liviu Rusu, op. cit. p. 114.

Scanned with OKEN Scanner

dacă este zdrobit. Dar la atît se mărginea la Eschil protestul omului față de tirania destinului. Sofocle face un pas înainte pentru descătușarea omului. Eroul său nu se mărginește la această sfidare mîndră, el are conștiința că sclavia pe care destinul o impune omului poate fi înlăturată și toată acțiunea dramei ne arată lupta, silințele lui disperate și curajoase de a scăpa din această apăsare".[1]

Sofocle s-a născut în apropiere de Atena, la Colonos, o regiune foarte frumoasă de care-și va aminti pînă la bătrînețe. În *Oedip la Colonos* el dedică locurilor natale un imn de slavă, ca unui loc sacru, unde nici soarele, nici vîntul nu sînt pustiitoare. Este un loc binecuvîntat, hălăduit de Dionysos, urmat de nimfe, unde cresc narcisele ce încunună fruntea zeilor. Sofocle a beneficiat de timpuriu de educație muzicală cu un renumit maestru, fiind inițiat în tainele muzicii, poeziei și dansului. Avea o mare pasiune pentru călărie iar în drama *Thamyris* a jucat el însuși rolul unui legendar chitarist care rivaliza cu muzele prin măiestria și frumusețea cîntecului său. Datorită frumuseții fizice a tînărului Sofocle, pictorul Polignat îl alege ca model pentru un celebru tablou reprezentîndu-l pe Thamyris. Dar armonia trupească era la el însoțită de armonia sufletească.

Epoca sa este strălucita epocă a lui Pericle, caracterizată prin consolidarea democrației ateniene, prin trecerea tuturor puterilor de la Areopag la Adunarea Populară — *Ecclesia*, prin proclamarea libertății pentru toți cetățenii. Expediția din Samos și războiul peloponeziac au pus capăt acestei perioade. Dar Sofocle nu este doar contemporan cu Pericle și cu Fidias ci „unul dintre cei mai puri reprezentanți ai acestui ideal din secolul lui Pericle", ai celui mai înalt ideal de cultură și de artă și al aspirațiilor celor mai profunde a atenienilor din epoca sa. Teatrul său este *antropocentric*, precizează autorul citat „și, în aceasta, Sofocle e adevăratul fiu al secolului său, a cărui gîndire o sintetizase Protagoras în celebrul său aforism, omul e măsura tuturor lucrurilor!"[2]

Prima mare victorie a obținut-o în 468 cu drama *Triptolemos*, concurînd pe Eschil — maestru consacrat deja. Spectacolul a produs o puternică impresie, iar verdictul a fost dat de Cimon și ceilalți strategi prezenți; în total a scris 132 drame, din care

---

[1] Octavian Gheorghiu, op. cit. p. 55.
[2] Guy Rachet, p. 224.

114 sînt cunoscute după titluri şi s-au păstrat 7. A fost premiat de 24 de ori (deţine primul loc din acest punct de vedere) şi nu a luat niciodată premiul II. A fost în relaţii de prietenie cu Pericle, Herodot, Anaxagoras, Fidias. Loviturile împotriva lui Pericle, Fidias, Anaxagoras marchează începutul decăderii Atenei, iar războiul peloponeziac va îmbolnăvi grav însăşi inima unei culturi unice în lume prin valorile ei de libertate, conştiinţă, demnitate şi raţiune.

O trăsătură caracteristică a teatrului lui Sofocle este procesul de laicizare; la Eschil zeii ocupă un loc foarte important, la Sofocle omul se află în centrul acţiunii, zeii sînt undeva departe, nu-i vedem, sub ochii noştri se află acţiunea oamenilor, tragismul e legat de zbuciumul acestora, nu reiese din acţiunea unor forţe supranaturale ci din voinţa şi personalitatea omului, din conştiinţa morală.[1] Are loc, deci, inversarea raportului dintre divin şi uman, dintre religios şi profan. Libertatea civică (condamnarea tiraniei politice, convingeri democratice, afirmarea primordialităţii poporului în stat) se însoţeşte cu libertatea spirituală; interesul se concentrează asupra omului cu o psihologie mai bogată, mai complexă. Aiax, Filoctet, Antigona şi chiar Oedip — de o monumentalitate zeiască, este totuşi un om adevărat, se zbate, suferă, provoacă sentimente de compasiune în spiritul unui realism omenesc adînc, sincer.

„Sofocle va fi preocupat în primul rînd de acţiunea umană în sine, de stabilirea caracterului personajelor sale şi punerea în acord a acţiunilor lor cu caracterul odată hotărît. Această concordanţă între caracter şi acţiune era ceva secundar pentru Eschil, dar rezultă din logica lucrurilor, fără însă a fi urmărită în mod conştient şi primordial din partea lui".[2]

Universul lui Eschil, ca şi cel homeric, este dominat de zei şi de forţe magice; eroul său era omul spaţiului cosmicizat, ordonat de puterile raţionale şi vegheat de zeii luminii. Sofocle era reprezentantul tipic al spaţiului grecesc, iar omul capătă la el răspunderi noi.

„Miticul perfect adecvat, exprimat în arta arhaică, scade spre eroic, căpătînd ca şi în arta clasică, nişte configuraţii din ce în ce mai umane, măsurabile cu instrumente ale geometriei inte-

---

[1] Cf. Octavian Gheorghiu, op. cit. p. 46.

[2] Aram Frenkian, *Înţelesul suferinţei umane la Eschil, Sofocle şi Euripide*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969, p. 54.

rioare, ale filosofiei şi moralei şi esteticii. Fapta omului şi gîndul său devin modulurile cu care se măsoară şi se judecă adevărul şi frumuseţea vieţii pe toate treptele ei".[1]

Experienţa lui Sofocle stîrneşte puterile de reflecţie, de selecţie şi de sinteză ale gînditorilor şi artiştilor; tragediile sale sînt replici poetice ale Partenonului. Cum observă şi V. Pandolfi, la el se simte un nou echilibru „între credinţele religioase şi ordinea politică, în sensul unei evoluţii treptate şi logice către descoperirea capacităţilor umane şi a puterii lor ... Sofocle trăieşte chiar în miezul unei evoluţii şi o redă cu o noblеţe liniştită şi solemnă".[2] Corul trece, la el, de la rolul de personaj la acela de comentator. „Odată cu tragedia sofocleană ajungem la perfectul echilibru între părţile dialogale şi părţile cîntate, între desfăşurarea gîndirii şi expresia lirică a sentimentelor. Lirismul lui Sofocle are mai puţină măreţie, mai puţină bogăţie de culoare, de sentimente pline de umbre şi de mister, decît teatrul lui Eschil, dar are mai multă sensibilitate, mai multă graţie şi eleganţă".[3] Opera lui Sofocle luminează, ca şi filosofia presocratică, adîncimi ale spiritului şi aduce o înţelegere nouă şi o interpretare nouă a condiţiei umane din care derivă acţiunile lui, bune sau rele. Sofocle era un bun cunoscător şi un analist profund al sufletului omenesc. Spre deosebire de lumea lui Homer, în care forţele cerului şi cele ale pămîntului se amestecă, la poeţii tragici, îndeosebi Sofocle, are loc o polarizare a forţelor destinului.

Această polarizare este operantă şi în *climatul muzical* existent în dramele sale, ca şi la Eschil, oricît de diferite ar fi viziunile lor. Muzica este aceea care face legătura între cer şi pămînt şi e personificată de Muze; „... uitarea sau indiferenţa Muzelor este o adevărată calamitate pentru indivizi, oraşe sau popoare".[4] Muzele prezidează expresia muzicală a pantheonului grec, fie că se află în joc zeii solari şi benefici, sau războinici şi iraţionali. Chiar Hades sau Thanatos sînt compatibili cu manifestări muzicale, este adevărat că e vorba, în acest caz, de manifestări lipsite de bucurie, de lamentaţii lugubre. Prezenţa iraţionalului, divin sau uman, generează expresii muzicale diferite, dar pe fondul preponderent, pesimist al tragediei, ceea ce nu exclude momente

---

[1] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op. cit. p. 22.
[2] V. Pandolfi, op. cit. p. 84.
[3] Guy Rachet, op. cit. p. 226.
[4] E. Moutsopoulos, op. cit. p. 48.

de bucurie şi jubilare. Tragicul nu epuizează esenţa tragediei. Sublimul acesteia cuprinde şi alte valori de fond sau expresive. Muzica are un rol intermediar, mediator între cer şi pămînt, muritor şi nemuritor; virtuţile sale sînt deopotrivă raţionale şi iraţionale; cele dintîi acţionează ca un catarsis împotriva puterilor malefice, celelalte reclamă şi organizează puterile emoţionale-afective ale omului. Ceea ce predomină la Sofocle este raţionalismul şi clasicismul şi de aceea muzica însăşi trebuie să exprime, înainte de toate, adevărul moral, dar în anumite limite estetice care nu exclud sentimentele. La Sofocle, însăşi tăcerea este un echivalent al raţiunii.

„Subiectivităţii muzicale umane tinde să i se opună o serie de grade de obiectivare a muzicii, din care prima este delimitată prin apariţia instrumentelor muzicale la care poetul face numeroase aluzii, compunînd imagini care sînt transpuneri ale realităţii umane. El ne dă unele indicaţii de ordin tehnic asupra instrumentelor vădind o bună cunoaştere a lor... Pentru Sofocle a cînta dintr-un instrument presupune o tehnică evoluată şi un calm spiritual imposibil de atins la un individ răvăşit de durere, pradă unei pasiuni asupra căreia raţiunea n-a triumfat încă".[1]

Gîndirea lui Sofocle nu este mai puţin poetică decît cea a lui Eschil, dar ea se mişcă într-un domeniu mai raţional, eroii săi sînt personaje mai obiective, mai ideale, mai puţin arbitrare. De aici şi o reprezentare mai obiectivă a lumii tragice în care prezenţa muzicii este şi ea asociată cu funcţia raţională a tragicului.

b. *Nevinovăţia tragică şi răspunderea morală*

Drama *Aiax* datează din 447 şi este inspirată de un personaj al *Iliadei*, fiu al lui Teleman, întrupare a forţei fizice şi a încrederii în sine. Această încredere îl făcea să se cosidere cel mai îndreptăţit să i se încredinţeze şi să poarte armele lui Ahile, după moartea acestuia. Hotărîrea căpeteniilor oştirii, între care dominau atrizii, de a atribui aceste arme lui Ulise, a provocat cumplita sa mînie şi căderea tragică rezultînd din lipsa de măsură, dintr-un grav dezechilibru psihic care l-a împins să măcelărească cumplit o cireadă de vite, crezînd, în întunericul temporar al minţii sale, că se luptă cu atrizii. De aici rezultă căderea sa

[1] E. Moutsopoulos, op. cit., p. 73—74.

Scanned with OKEN Scanner

tragică. Dar, înainte de a fi tragic, atunci cînd își dă seama de grozăvia înfăptuită prin rătăcirea minții, este ridicol. Tragicul și ridicolul sînt categorii estetice care nu prea merg împreună, ba chiar se exclud, dar în această dramă se instalează mai întîi ridicolul unor situații incredibile (măcelărirea unei turme întregi de eroul cu mințile rătăcite) pentru ca apoi, prin redobîndirea conștiinței și autopedepsire, eroul să atingă nivelul măreției tragice. Următorul dialog între Aiax și Atena pune cu claritate în lumină ridicolul personajului rătăcit:

Aiax

„Salut, Atena, tu ce te-ai născut din Zeus!
La timp venișI! Pe-altarul tău belșug de prăzi
Voi prinosi și mi-oi cinsti izbînda mea

Atena

Prinosul ți-l primesc, dar spune-mi: de ajuns
Muiat-ai paloșu-ți în sîngele aheu?

Aiax

O! da,..., fală-mi fac, o mare fală chiar!

Atena

Simțit-au de ajuns Atrizii brațul tău?

Aiax

Să-și rîdă de Aiax nicicînd n-or mai putea!

Atena

Vrei să spui cumva că — Atrizii au murit?

Aiax

Murit!... Mai vină-acum ei armele să-mi ia![1]

Atena, care întruchipează însuși glasul rațiunii, i se adresează lui Odiseu cu o adevărată lecție de măsură, de compătimire și înțelepciune care-l privește îndeosebi pe Aiax:

„Învață dar mînia zeilor nicicînd
Să n-o stîrnești, semețe vorbe despre ei
Rostind, iar brațu-ți mai vînjos de-ți e și-averi
Mai mult ca altul dacă ai, nu fi trufaș!
O zi-i de-ajuns pentru-a-nălța sau nărui
Măririlor omenești. Pe cei ce-or fi smeriți
Zeii-i iubesc, dar îi urăsc pe cei semeți“[2]

[1] Sofocle, *Aiax*, în românește de George Florin, în *Tragicii greci*, p. 280—281.
[2] Idem, p. 283.

După ce rătăcirea minții trecu, chinurile și jalea eroului — după cum o atestă Tecmesa, sclava și soția lui — devin de nesuportat și abia acum ele definesc o situație tragică:

„Cum? Eu? Viteaz, vînjos și războios,
Pe niște vite doar, care frică nu,
Ci milă-ți fac, mă vitejit-am azi?
Ajuns-am vai, de-ocară și de rîs.
.....
Zeița-ai cărei ochi — de-i vezi — te și-ngrozesc
Mă năuci-ntr-atît și mintea-mi rătăci,
Că mîinile-mi mînjii, dînd iama în cirezi.
Și-acum, că-n ciudă-mi scăpatu-mi-au din mîini
De mine-și rîd! Cînd zeii vor să-ți facă rău,
Putea-va și-un mișel scăpa unui viteaz.
Și-acum, ce să mă fac? Că sare-n ochi oricui
Că zeii mă urăsc, că oștile grecești
Cu scîrbă mă privesc, că-n Troia-s vrăjmășit“ [1]

Dintre ieșirile posibile din această situație tragică: să-i părăsească pe Atrizi și să se întoarcă la tatăl său, să se repeadă în zidurile Troei și să moară ca un viteaz, el se hotărăște pentru o altă încheiere, care rezultă logic din propria sa situație:

„Ci m-oi trudi, prin fapte vrednice de el
S-arăt acum și tatii-mpovărat de ani
Că fiul său și vitejia-i moșteni!
Că-i rușinos să vrei ca viața-ți să-ți lungești,
Cînd suferințele-ți a-ți lecui nu poți!
De ce-ai trăi tot învățînd zi după zi?
.....
Un om de neam,
Un om ales, cu cinstea alese-a trăi,
Cu cinste a muri .....“ [2]

Cum apar însă în dramă cei doi Atrizi, Menelau și Agamemnon? Comentatorii își concentrează, de regulă, atenția asupra lui Aiax, asupra vinii sale tragice, exagerîndu-i chiar defectele și mărginirea, dar se ocupă mai puțin sau de loc de celelalte personaje. Atrizii intră în scenă după moartea lui Aiax, străduindu-se

[1] Ib. p. 293, 296—297.
[2] Sofocle, op. cit. p. 297.

Scanned with OKEN Scanner

să împiedice înmormîntarea sa după ritual; îi înfruntă fratele lui Aiax, Teucros, personaj plin de demnitate și curaj, care nu se lasă intimidat de intervențiile provocatoare și amenințătoare ale celor doi. Se cuvine să spunem că atît Menelau, cît și Agamemnon sînt prezentați aici lipsiți de noblețe și înțelepciune, stăpîniți doar de ura și patima lor. Îndeosebi Menelau, cu toate fumurile sale aristocratice, este — atît în eposul homeric, cît și la tragici, inclusiv în *Aiax* — odios, lipsit de noblețe, înțelepciune, laș și poltron. Puterea lui se întemeiază pe asprimea legilor, pe frica celor mulți, pe un orgoliu de nimic îndreptățit în propriile însușiri și cu nimic mai puțin vinovat decît cel al lui Aiax:

„..... E-n firea omului
De rînd și abrăș să nu asculte de cei mari,
Dar slovă moartă rămînea-vor legile
Cînd oamenii de frică nu le-o ști. Și nici
Oștirile n-or fi strunite înțelept
Mai marii lor cînd nu-s temuți și nu-s slăviți“ [1]

În schimb cel mai de seamă adversar al lui Aiax, Odiseu — căruia i s-au atribuit armele lui Ahile, se arată obiectiv, înțelept — o atitudine plină de noblețe și măsură față de adversarul lui:

„Ce-i drept, ca el pe nimeni alt nu l-am știut.
Vrăjmaș îmi e dar tot îl plîng — că-i chiar de plîns,
Atît de maștеră îi fuse soarta lui,
Și cînd la ea gîndesc, chiar soarta-mi parcă-mi văd
Căci ce sîntem cît vieţuim pe-acest pămînt?
Doar umbre doar ... Și doar deșarte năluciri“ [2]

Mai tîrziu, după moartea sa, într-un dialog cu Agamemnon care se opunea — ca și fratele său, îngropăciunii:

„Pe zei! Ascultă-mă; cîinos nu cuteza
Să fii, zvîrlindu-l făr'mormînt pe-acest viteaz!
De ură și-nciudare-a fi tîrît să nu
Te lași, că-atunci dreptatea în picioare-o calci
Și mie-mi fu cel mai hain vrăjmaș, de cînd
Armura lui Ahile am cucerit-o eu.
Că m-a urît, o știu, dar toată cinstea-i dau,

[1] Sofocle, op. cit. p. 326.
[2] Ib. p. 282.

Şi spun că mai viteaz ca el — l-o-ntrece doar
Ahile, vreun alt aheu eu n-am văzut din cîţi
Ahei pe-acest al Troiei ţărm am năpădit.
Nedrept ar fi să nu-l cinsteşti şi tu aşa
.....
Vrăjmaş mi-a fost, dar om de inimă a fost![1]

În drama lui Sofocle nu există temeiuri de a considera că pe Aiax, în afară de vitejie, nu-l încearcă şi alte virtuţi. Mi se pare, dimpotrivă, îndreptăţită aprecierea că „Aiax este un erou bun, prevăzător, brav, generos, gata oricînd la ajutor. O singură dată a avut un moment de revoltă, cînd s-a crezut nedreptăţit prin atribuirea armelor lui Ahile către Ulise". Mai departe însă, autorul citat în acord cu majoritatea exegeţilor, apreciază că „... singurul defect, sau mai bine zis, singura scădere a lui Aiax este mărginirea lui, este inteligenţa lui redusă".[2]

Concepţia lui Sofocle nu este pur şi simplu religioasă, cum se afirmă adesea; nu lipsesc elemente de religiozitate, atitudinea etică de pioşenie, dar prezenţa zeilor nu este extramundană, transcendentă ci este una intramundană, foarte omenească. Trufia este condamnabilă în raport cu inconsistenţa şi relativitatea vieţii, este o vină atunci cînd o raportăm la *condiţia umană* aşa cum o concepea Sofocle. Important este să existe suficiente garanţii împotriva rupturii, a hybris-ului şi ele nu puteau fi găsite într-o lume bîntuită de patimi şi contradicţii, de adversităţi şi conflicte.

Profesoara Zoe Dumitrescu Buşulenga se întreba dacă Aiax este numai o victimă a răzbunării zeilor sau pietatea ne dezvăluie un adevăr mai adînc, mai tulburător, despre o treaptă de evoluţie şi despre un ideal, despre un model uman. Nu se poate vorbi despre o alegere „căci în dialectica tragicului, instanţa rezoluţiei despre Aiax nu mai are de ales ci se cufundă în singura ieşire posibilă, pentru el, a morţii".[3] Mai ales că e lipsit de resurse interioare, cu o scară de valori săracă, frustă, lipsă de contact cu zonele spiritului. El se prăbuşeşte nu datorită răzbunării zeilor sau nedreptăţii săvîrşite împotriva lui de Atrizi şi Ulise, ci ca rezultat al propriei sale determinări pe o treaptă inferioară

---

[1] Sofocle, op. cit. p. 387—389.
[2] Aram Frenkian, op. cit., p. 57.
[3] Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Sofocle şi condiţia umană*, Editura Albatros, 1974, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

a condiției umane pe care n-o poate depăși — „o teribilă paradigmă a condiției umane neluminată de gîndire, de pietate".[1]

Mi se par prea aspre aceste aprecieri. În primul rînd pentru că nu este chiar lipsită de temei încredințarea lui Aiax că i se cuvin armele lui Ahile, de vreme ce nimeni nu-i poate contesta însușirile de bravură și vitejia. Din acest punct de vedere, Ulise îl situează în scara valorilor imediat după Ahile. Și dacă mînia sa l-a dezechilibrat psihic, i-a destrămat dreapta judecată și percepere a lumii, vina nu este a lui, sau nu este numai a lui. Oricum, nu putem judeca valoarea intelectuală a unui om prin prisma momentelor sale de rătăcire a minții. Atunci cînd își dă seama de eroarea comisă, de ridicolul situației în care s-a aflat, el suferă cumplit, dar nici suferința sa, nici judecata sa nu sînt cele ale unui primitiv. Dacă îi lipsește înțelepciunea lui Ulise sau grandoarea tragică a unor eroi ca Ahile, Diomede etc. el nu este însă mai prejos, în drama lui Sofocle, decît adversarii săi Atrizi, el are curajul de a plăti cu viața restabilirea echilibrului cosmic și moral, curaj pe care un Menelau de pildă, nu l-ar putea avea, pentru că acesta nu este, nu poate fi — prin micimea sufletului său — un erou tragic. Un personaj care glăsuiește precum urmează nu poate fi situat pe treapta de jos a scării valorilor:

„Putea-va timpu-n mersu-i cel fără de sfîrșit
Dezvălui ce fuse-ascuns și-ascunde tot
Ce-n văzul tuturor a fost? Așteaptă-te
Oricînd, la orișice! Și un strașnic jurămînt,
Și-un suflet împietrit se poate mlădia!" [2]

Aceasta în legătură cu mila, înduioșarea ce-l cuprinde față de tînguirile Tecmesei, față de viitorul ei și a copilului lor. Mai departe se arată înțelept și gata de a se supune puterii zeilor sau de a-i proslăvi pe Atrizi. Este înțelepciunea omului practic care pare să renunțe la problematizările dificultoase ale vieții, dar însăși evaluarea lor îi arată ezitările lăuntrice, cumpănirea dintre bine și rău. Dar alegerea sa — care nu lipsește nici aici — nu merge către această cumințenie ci preferă mai degrabă moartea.

După ce le face, soției și prietenilor, ultimele recomandări și dorinți, se pregătește împăcat pentru ultima și lunga călătorie

[1] Zoe Dumitrescu Bușulenga, op. cit., p. 57
[2] Sofocle, op. cit. p. 306.

în Hades. Înțeleg de ce, în interpretarea lui Jean Starobinski — *L'Epée d'Aiax* — Aiax apare într-o nouă lumină: un moment de trecere de la timpul mitic-epic la cel eroic, de la *eroul colectiv* simbolizat de Ahile, la omul eroic, pradă rătăricirii și disperării, poate primul erou al tragediei antice aflat singur în fața destinului său. În cele din urmă forța oarbă a armelor și puterea gîndirii se neutralizează la el (nu putem vorbi de un echilibru propriu—zis). După refuzul de a se supune votului majorității, se izolează de comunitate, rămîne singur și moare singur, fără a aștepta de la nimeni un sprijin: să nu uităm și acest splendid mesaj pe care ni-l transmite Sofocle prin intermediul corului și care va rămîne actual atîta timp cît omenirea va fi supusă amenințării armelor.

„Înghită-l iadul, da' și praf
Și pulbere aleagă-se
De cel ce-a învățat pe-ahei
Să mînuiască armele!
Ah! hîde-s armele și cît
Amar și jale-aduc! Și sînt
Năpasta omenirii-ntregi!" [1]

Există la Sofocle o categorie a vinovaților fără vină, a eroilor cărora zeii și soarta capricioasă le hărăzesc cumplite suferințe, fără a ispăși vreo vină. Oricît i s-ar fi căutat lui Aiax o vină din sfidarea zeilor și a unor conducători ahei de care se crede nedreptățit, această vină poate fi considerată și o virtute: calitatea omului revoltat care nu acceptă fără crîcnire hotărîrile ce se iau cu privire la persoana sa de mai mari ai cerului sau pămîntului. Un astfel de erou, pedepsit fără vină, este și *Deianira* din *Trahinienele*, apreciată de Zoe Dumitrescu Bușulenga ca o dramă slabă, lipsită de măreția prăbușirii eroului. Într-adevăr Deianira își ucide fără să vrea soțul, crezînd că-i dă un elixir de dragoste, înșelată crunt de centaurul Nessos; este lipsită de măreție „Deianira ... este una din figurile cele mai suave de femeie pe care le-a creat Sofocle ... Blînda, delicata Deianira; ființă iubitoare, devotată soțului ei infidel, Heracle, care se ocupă prea puțin de ea, atașată de familia ei și de copii, este lovită crunt și termină prin a se sinucide, fără nici o vină din partea ei, decît aceea de a

[1] Sofocle, op. cit. p. 332.

Scanned with OKEN Scanner

fi fost prea credulă şi nebănuitoare faţă de perfidia centaurului Nessos".[1]

Despre Deianira se poate spune, mai curînd decît despre Aiax, că este un personaj lipsit de măreţie şi personalitate, ea procedează ca o femeie geloasă oarecare, lipsită de discernămînt şi luciditate, este sclava infirmităţilor sale sufleteşti, a credulităţii sale nebănuitoare. M-a surprins aprecierea profesorului Liviu Rusu: „*Trahinienele* este cea mai inegală dramă a lui Sofocle. Găsim în ea frumuseţi remarcabile, alături de inadvertenţe cu totul supărătoare. Caracterul Deianirei poate fi considerat ca cel mai frumos caracter feminin creat de Sofocle ... Singurul ei gînd este să-şi recucerească soţul, să-i trezească iubirea de altă dată. Aşa se hotărăşte să recurgă la vraja recomandată pe vremuri de centaur, însă această faptă — pornită din cea mai delicată şi curată iubire şi dintr-o nemărginită bunătate, îi va fi fatală atît ei cît şi soţului iubit. Este ironia tragică specifică lui Sofocle: ea doreşte binele şi fără să vrea înfăptuieşte răul".[2]

Ce să spunem atunci de Antigona, care luptă pentru un ideal mai înălţător, a cărei acţiune vizează binele altuia, care se pune conştient şi deliberat în slujba unor cauze umanitare — de respect al omului şi al valorilor morale ale cetăţii, aşezate mai presus de propria sa iubire. Nu, hotărît — buna şi duioasa Deianiră nu se comportă ca soţie a celui mai de seamă erou grec, şi de aceea nu este „cel mai frumos caracter feminin creat de Sofocle". Durerile atroce ale lui Heracle nu pot fi puse în balanţă cu emoţia sinceră, cu drama intimă a Deianirei, cu naivitatea şi ataşamentul ei tenace, cu remuşcările tîrzii care o duc la gestul fatal; înţelegem furia sa, iar atunci cînd, în pragul morţii află cine este adevăratul vinovat, înţelege şi sensul unei vechi profeţii, că va fi răpusă de un mort.

Nici Filoctet din drama omonimă, de recunoscută valoare artistică, nu este de vină pentru chinurile îngrozitoare pe care este nevoit să le suporte. Destinul tragic îl îndepărtează de oameni şi-l singularizează, dar chiar şi aceste efecte se află mai presus de voinţa sa. După ce a fost muşcat de un şarpe veninos în cursul expediţiei contra Troiei, din cauza rănilor care provocau duhori pestilenţiale şi-l făceau să urle de durere, spre a nu tulbura şi destrăma oştirea, este abandonat pe insula Lem-

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 60.
[2] Liviu Rusu, op. cit. p. 190.

nos, executorul deciziei fiind Ulise. Acesta va cumula întreaga ură și mînie a lui Filoctet, așa cum o stîrnise și pe aceea a lui Aiax, deși — și într-un caz și în celălalt — el nu era cîtuși de puțin vinovat de suferințele celor doi eroi.

În drama *Filoctet*, corul proclamă nevinovăția eroului pe care zeii l-au nenorocit pentru a-l împiedica să participe la războiul contra Troiei, deoarece arcul și săgețile sale, căpătate de la Heracle, puteau grăbi deznodămîntul. Tocmai de aceea corpul expeditionar, conștient în cele din urmă că nu va putea face nimic fără el, îl trimit tot pe Ulise însoțit de Neptolem, fiul lui Ahile, spre a-l lua, dar argumentele celor doi sînt diferite. Neptolem era un om de pură, neprefăcută compasiune pentru soarta atît de crudă a lui Filoctet, care nu a făcut nimănui nici un rău, nu trebuie să plătească un hybris comis din vina sa, sau setea de răzbunare a cuiva nedreptățit din cauza sa. Nevinovăția eroului tragic îl ridică mai presus de ceilalți, conferă suferinței sale un caracter general uman:

„... Nu mor cei josnici și mișei [— spune el cu nestăvilită revoltă]

Ba, dimpotrivă, zeii întruna grijă au
De soarta lor, cum fac, cum dreg, nu știu, dar ei
Mereu, din drumul către Hades îi întorc
Pe cei vicleni și ticăloși, pe cei cinstiți
Și drepți cu droaia-i duc. Ce să mai cred? Pe zei
Cînd sînt așa nedrepți, eu să-i mai proslăvesc?“

Și iată cum, eroul tragic lipsit de vinovăție devine inevitabil un revoltat împotriva destinului și al zeilor, împotriva nedreptelor rînduieli ale zeilor și ale oamenilor. Această calitate i se recunoaște lui Filoctet, dar mai puțin, sau de loc, lui Aiax. Zoe Dumitrescu Bușulenga apreciază dialogul dintre Neptolem și Odiseu ca o pagină antologică de înfruntare a două caractere puternice: unul liniștit, pur, loial, căruia îi repugnă orice prefăcătorie și minciună, iar celălalt un cumul și un amestec de înțelepciune, inteligență tactică, noblețe și viclenie. Filoctet vede lumea prin prisma suferințelor și a nevinovăției sale, nu cunoaște și nu ține seama de voința zeilor și nici de binele oamenilor, revolta sa nu este înnobilată de conștiința răspunderii pentru binele umanității, pentru interesele patriei.

Pe cît de nemărginită este durerea sa, pe atît de mărginită este înțelegerea sa, suferința nu-l apropie de oameni ci-l depăr-

Scanned with OKEN Scanner

tează de aceştia prin acţiunea unor factori externi — părăsirea sa pe insula Lemnos — dar şi cu concursul unor înclinări lăuntrice ale personajului.

c. *„Electra" sau umanizarea suferinţei*

Un ciclu mitic care i-a atras pe toţi cei trei mari tragici a fost cel al cumplitei legende a Atrizilor. Eschil, cel mai loial faţă de tradiţia mitică a dat şi cea mai înaltă expresie artistică înspăimîntătoarei legende. La el drumul lui Oreste este cel al mitului; fără a fi scutit de răspundere pentru faptele sale, el o împarte cu zeii. Apolon îndeosebi îi îndrumă gîndul şi paşii, îl ocroteşte. Zeii devin în bună măsură agenţi declanşatori ai acţiunii, iar oamenii apar întrucîtva ca biete victime. Euripide converteşte sacrul în categorii psihologice, iar tragedia devine o dramă psihologică sau o dramă de familie. La Sofocle găsim un echilibru între cele două viziuni. Aşa cum s-a remarcat, eroul tragic nu este nici servitor credincios al riturilor, nici un spirit rebel care înlătură tradiţiile, el aruncă o punte între norma umană şi fatalitatea (transcendenţa) divină, între motivaţia sacră şi cea umană, eroii săi ştiu *pentru cine* şi *pentru ce* luptă, Oreste ascultă de ambele voci. Dintre dramele rămase de la el, *Electra* este consacrată acestui ciclu mitic; ea reprezintă o treaptă înaltă a responsabilităţii morale, ceea ce implică o opţiune liberă, asumare lucidă a propriului destin racordată la o ordine umană superioară. Electra este apreciată de Zoe Dumitrescu Buşulenga ca „demnă soră spirituală a Antigonei ce", întrupează ca şi aceasta iubirea de frate, dar rolul ei este mai complex şi mai ingrat: iubire faţă de fratele Oreste, ură neînduplecată împotriva Clitemnestrei de la care a dispărut orice urmă de decenţă (pasiunea carnală pentru Egist nu mai este acoperită), şi care o izgoneşte pe Electra, o obligă să trăiască într-o colibă, să se mărite cu un ţăran, o socoate vinovată fiindcă l-a salvat pe fratele ei. Nefericirea fetei şi ticăloşia mamei ies în evidenţă în dialogul cu corul care o îndeamnă la măsură. „Fiica de basileu ştie şi ce e măsura, şi ce e demnitatea. Dar faţă de inechitatea care a triumfat sfidătoare, în purtarea celor doi ibovnici criminali, Clitemnestra şi Egist, ... cineva trebuie să «ţină minte» şi să «aducă aminte»..." [1] Dacă ucigaşii nu-şi ispăşesc păcatul prin moarte, cinstea şi credinţa vor pieri din lumea aceasta. Figura tragică a

[1] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op. cit. p. 85.

Electrei atinge punctul culminant odată cu deznădejdea la auzul veştii mincinoase despre moartea lui Oreste; ea „creşte în întunecată măreţie faţă de gravele, totalele scăderi ale mamei, care nu numai că şi-a ucis soţul şi trăieşte sfidătoare cu complicele ei, dar îşi urăşte copiii şi e fericită de vestea morţii lui Oreste, ba sărbătoreşte ca pe o victorie de repetabilă memorie ziua morţii lui Agamemnon".[1]

Electra refuză să se supună forţei, stiuaţiilor de fapt, în numele legii morale a dreptăţii împlinite. Subiectul dramei este identic cu cel din *Hoeforele* lui Eschil, dar concepţia filosofică a celor două drame este diferită. „La Sofocle divinităţile nu mai joacă aproape nici un rol în tragedia care se desfăşoară pe plan uman".[2] În raport cu drama lui Eschil, Sofocle a intervenit în sensul detaşării acţiunii „de substratul ei religios arhaic, şi ritual, pentru a face din ea un vibrant mod lăuntric, o ciocnire logică de situaţii care se îndreaptă de la sine către o catastrofă".[3] Spectatorul este interesat nu de mit, ci de actul reprezentaţiei în sine, în cadrul „unei concepţii morale".[4]

Sofocle este sensibil mai curînd faţă de credinţe vechi, primordiale, pe care le subordonează însă unei concepţii morale proprii, unui fond de trăiri şi sentimente profund umane. În ceea ce o priveşte pe Clitemnestra, Sofocle sporeşte caracterul ei odios, accentuînd atitudinea denaturată faţă de propriii ei copii, precum şi servilismul faţă de amant, astfel încît figura Electrei întruneşte prin contrast simpatiile noastre, în ciuda urii contra mamei sale. „Într-un cuvînt, în *Electra* lui Sofocle caracterele diferite ale eroilor şi nu credinţele lor religioase decid de faptele lor, aducîndu-le reuşita sau nenorocirea, reuşita pentru Oreste şi Electra, nenorocirea pentru Clitemnestra şi Egist, iar nicidecum vreo intervenţie divină din afara planului uman".[5]

Analogia care se poate face cu *Antigona* se referă şi la prezenţa unor caractere slabe: Ismena în cea dintîi, Hrisotemis în *Electra:* împărtăşeşte durerea surorii sale pentru moartea lui Agamemnon, dar nu şi starea de revoltă şi ură a acesteia. Electra îi spune indignată „Tu poţi să-i linguşeşti pe ei, nu-i felul

---

[1] Idem, p. 89.
[2] Aram Frenkian, op. cit. p. 65.
[3] V. Pandolfi, op. cit. p. 98.
[4] Idem.
[5] Aram Frenkian, op. cit. p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

meu". Pe primul plan se află însă înfruntarea unor caractere puternice, neînduplecate, inflexibile; ciocnirea acestora are loc la mormîntul lui Agamemnon, între Electra și Clitemnestra, apoi la aflarea veștii false despre moartea lui Oreste, adusă chiar de Oreste. Dar Electra trece din prăpastia fără fund a durerii și disperării la bucuria fără margini cînd fratele ei se dezvăluie. „Caracterul Electrei este nucleul dinamic al dramei ... Însușirea ei fundamentală care izbucnește de la început este ura fără margini și dorința nestăvilită de răzbunare ... Rechizitorul Electrei este atît de necruțător, păcătoșenia Clitemnestrei este atît de izbitoare, răutatea ei atît de nemăsurată, încît nu ne miră că Oreste nu simte nici urmă de mustrare de conștiință, cum a fost la Eschil".[1]

Izvorul acțiunilor Electrei nu este un suflet pustiit de afecte, uscăciunea și rigiditatea gîndurilor, ci *sentimentul de pietate*, *sentimentul de dreptate* și *sentimentul datoriei* față de încălcarea unor legi fundamentale, ale omeniei. Lecția pe care o desprindem din drama ei este aceea că marile îndatoriri ale omului nu izvorăsc din orizontul strîmt al individualității, care este nestabil, ci din năzuințele mari ale colectivității.

Să mai recurgem încă o dată la dialogurile imaginare ale profesoarei Alice Voinescu. Electra lui Sofocle este, mi se pare, cea mai potrivită cu viziunea sa. „Sărmana Electra! Sufletul nu a fost, prin urmare, decît depozitarul tuturor trădărilor, tuturor nedreptăților, tuturor crimelor din lumea ta!"[2] Într-o lume în care domnește Răul, suferința a fost partea ei. Electra întruchipează și ea o mare putere psihospirituală, slujind însă cauza dreptății, nu ca agent pedepsitor, ci ca o permanentă aducere aminte, ca o conștiință morală individuală, care trebuie să ne amintească mereu că nu se poate trăi fără libertate și dreptate, că dreptarea trebuie să triumfe. „Am fost numai glasul care o cheamă cu patimă, cu putere, așa încît deșteaptă în suflete dorul de dreptate. Eu stîrnesc spre Dreptate".[3]

d. *Antigona și permanența umanismului sau drama purității*

Antigona reprezintă, alături de *Oedip*, o adevărată culminație a umanismului grec. Ea și este, se pare, prima dramă a lui Sofo-

[1] Liviu Rusu, op. cit., p. 180, 184.
[2] Alice Voinescu, op. cit., p. 353.
[3] Op. cit., p. 356.

Scanned with OKEN Scanner

cle din cele care ni s-au păstrat. Este unul dintre cele mai patetice imnuri aduse omului, o apoteoză a omului civilizator. Ea face parte, ca şi Oedip, din ciclul dramatic teban al Labdacizilor. Găsim în cuvintele corului o splendidă mărturie despre forţa civilizatoare şi spiritualizatoare a omului:

„În lume-s multe mari minuni
Minuni mai mari ca omul nu-s
Purtat de vînt, străbate mări,
Prin hulă şi prin val spumos.
Prin val vuindu-i vijelios!
El an de an, făr'de istov,
Cu plugul lui cel tras de cai,
Răstoarnă brazda în pămînt,
O-n veci neistovit pămînt!
Născocitor, el prins-a-n laţ
Şi păsările din văzduh,
Şi jivinile din păduri,
Şi peşteri din adînc de mări,
În iţe de năvod i-a prins
Şi fiarele de prin cîmpii
Şi de prin munţi, cu vicleşug
El prinsu-le-a-n capcana lui,
Şi pe-armăsarii încomaţi
Ei înhămatu-i-a în jug
Cum înjugat-a de prin munţi
Pe taurii cei neîmblînziţi
Al vorbii meşteşug şi zbor
Al gîndului el le-a-nvăţat.
Ştiut-a ctitori cetăţi,
De geruri aspre şi furtuni
A izbutit a se feri,
Că-i spornic tare-n născociri!
Şi tot ce fi-va va-nfrunta
Pe Hades doar, a-l ocoli
Nicicînd nu izbuti-va el,
Măcar că leacul multor boli
Ce n-aveau leac, el l-a găsit“ [1]

[1] Sofocle, *Antigona*, în româneşte de George Florin, în *Tragicii greci*, p. 446—447.

Scanned with OKEN Scanner

Comentînd aceste versuri, D. M. Pippidi scrie: „Întreg cîntul corului e un imn întru slava omului, ridicat din animalitate prin propria energie și iscusință. Din acest punct de vedere, concepția lui Sofocle se deosebește de cea care-și face drum în *Prometeul* lui Eschil, unde progresele pămîntenilor pe scara civilizației sînt atribuite toate mărinimiei titanului".[1]

Ce reprezintă *Antigona* în constelația tragediei grecești și a culturii grecești în general? În opinia lui Guy Rachet este „cea mai sofocleană dintre piesele lui Sofocle. Conflictul înte Antigona și Creon care stă în miezul dramei, conferă piesei tot relieful său și toată măreția sa..."[2]. Și Ovidiu Drimba apreciază că „Figura Antigonei este poate cea mai frumoasă a teatrului Sofoclean".[3] După Vito Pandolfi, este poate fără egal în istoria spiritului tragic prin elevația și desăvîrșirea sa expresivă. „Vigoarea ei este atît de mare, încît referirile la o anumită lume religioasă și evidenta polemică antidictatorială, legată de istoria ateniană, nu întunecă spontaneitatea conflictului, caracterul lui hotărît și prezența catharsisului care aparțin istoriei, delimitîndu-i cadrul și normele interioare"[4], iar Aram Frenkian o consideră „una dintre cele mai de seamă creații ale geniului antic elen".[5] În sfîrșit, A. Bonnard o apreciază, „regină a tragediilor ... Ea este aceea care, în limbajul său de altădată, ne dă învățăturile cele mai actuale"[6]

Acțiunea *Antigonei* se situează, oarecum, în continuarea celor înfățișate de Eschil în *Cei șapte contra Tebei:* este vorba de lupta fiilor lui Oedip și Iocastei, Eteocle și Polinice, de moartea lor și de ordinul drastic al lui Creon, devenit rege al Tebei de a nu fi înmormîntat decît cel dintîi, care a luptat pentru apărarea patriei, în timp ce cadavrul lui Polinice să fie dat pradă cîinilor. El se adresează tebanilor cărora le spune, între altele, după ce face un mic istoric al măreției cetății, al cărei cîrmuitor a devenit prin moartea celor doi frați:

„..... Cît despre ei,
Feciorii lui Oedip, cetății porunci

---

[1] Dionisie M. Pippidi, în op. cit. p. 446 (notă).
[2] Guy Rachet, op. cit. p. 225.
[3] Ovidiu Drimba, loc. cit. p. 30.
[4] Vito Pandolfi, op. cit. p. 89.
[5] Aram Frenkian, op. cit. p. 68.
[6] André Bonnard, op. cit., vol. II, 1967, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

Aşa: Eteocles, ce pentru ea luptînd
Viteaz pieri cu lancea-n mîini, lăcaş de veci
Avea-va în mormînt? Cum vrednicilor morţi
Prinoase li se-aduc şi sub pămînt, aşa
Aducă-i-se lui! ... Cît despre frate'său
Polynikes ce ni se-ntoarse din surghiun
Urzind în gînd ca ţara-i din strămoşi el praf
Să-şi facă şi pîrjol, cum şi pe ai neamului
Său zei, şi setea-n sîngele-alor săi rîvnind
A-şi potoli şi a-i robi, cetăţii-ntregi
Poruncă-i dau: să nu-l aşeze în mormînt!
Să n-aibă lacrimi pentru el! Şi dumicat
Să-i fie stîrvul lui de păsări şi de cîini
Să-ţi fie groază să-l şi vezi! Mişeilor
Eu slavă n-am să dau cum da-voi celor drepţi
Dar cel ce ţării-mi vrednic slujitor i-a fost
Slăvit va fi — şi mort! — cum viu l-am fost slăvit" [1]

Antigona se opune acestei interdicţii pe care o socoate nedreaptă, încălcînd legi şi datini străbune. Ea doreşte neapărat să urmeze aceste legi, să-l îngroape şi pe celălalt frate, vrînd s-o atragă în această acţiune şi pe sora sa Ismena. Aceasta din urmă crede însă că o asemenea faptă este o nebunie. Ismena este o fiinţă blîndă, delicată dar timidă, resemnată, supusă; este convinsă că femeile nu sînt făcute spre a se împotrivi bărbaţilor, spre a lupta cu aceştia. Antigona o izgoneşte cu dispreţ. Antigona vorbeşte în numele unor legi morale şi rituri de îngropăciune, în timp ce Ismena nu doreşte să le încalce pe cele ale cetăţii. După ce fapta s-a produs, iar Antigona îl înfruntă pe Creon, Ismena îşi asumă totuşi o parte din răspundere, dar este respinsă de Antigona, în termeni mult prea aspri, neînduplecaţi.

Hemon fiul lui Creon şi logodnicul Antigonei, este un personaj luminos, de mare noblețe sufletească; el cere iertare pentru iubita şi logodnica sa, dar nu în numele *iubirii* ci al altei raţiuni, care nu e mai prejos de vrerea omenească, cum o spunea şi Bonnard, ci face parte pur şi simplu, dintr-o altă ordine a spiritului — *dreptatea*. „Scena este de o extraordinară frumuseţe. În timp ce teatrul modern, atît de înclinat să etaleze sentimentul dragostei, să-l dilueze în tirade, nu s-ar fi dat în lături să exploateze

[1] Sofocle, op. cit. p. 439—440.

Scanned with OKEN Scanner

această situație, în sensul înduioșării, poetul antic refuză să cedeze înclinării spre sentimentalism, își refuză dreptul de a pune în gura lui Hemon vorbind tatălui său, cea mai mică aluzie la iubirea sa".[1]

Hemon

„Pe astă fetișcană-acum, că va pieri
Și-avea-va groaznic un sfîrșit: Ce vină-avea?
Și ce-a făcut? O faptă de-nălțat în slăvi!
Pe fratele-i căzut luptînd, ea n-a răbdat
Să-l știe fără mormînt de păsări și de cîini
Hulpavi să-l vadă zdrumicat!... Nu s-ar cădea
Cununi pe frunte-a-i împletit? se-ntreabă toți
Cîrtindu-te-n furiș ..."[2]

Dialogul ce urmează pune în lumină înțelepciunea și cumințenia fiului, caracterul tiranic al tatălui, tensiunea urmează un crescendo dramatic.

La Hemon iubirea este suficient de puternică spre a-l face să-și curme propria viață atunci cînd n-o poate salva pe a Antigonei, dar se integrează într-o constelație de valori străjuită de *rațiune* și *datorie*; sfîșiat între *iubire* și *datoria* de supunere față de Creon, în fața cadavrului spînzurat al Antigonei, îl încearcă la un moment dat dorința de a-și omorî tatăl, dar sfîrșește prin a se sinucide. Dragostea și sentimentul onoarei nu vin în conflict la el.

Personajul cel mai de seamă, cel mai luminos al tragediei este însă Antigona, care atinge asemenea înălțimi spirituale, încît se ridică foarte sus pe treptele condiției femeii „ba chiar pe acelea ale condiției general umane".[3]

Antigona este ca o lumină ce ne face să vedem că existența omenească nu este condamnată la întuneric, că ea se poate ridica într-o lume de valori, înfruntînd voința despotică a tiranilor. Unul din aceștia, Creon, stinge în chip brutal asemenea flacără, dar ea nu s-a mistuit zadarnic, ci va rămîne ca o candelă veșnic aprinsă în sufletul oamenilor.

Aparent este vorba de un *conflict între uman și divin*, între *legea umană* și *legea divină*, doar Creon pedepsește o trădare,

---

[1] A. Bonnard, op. cit. p. 12.
[2] Sofocle, in op. cit. p. 464.
[3] Zoe Dumitrescu Bușulenga, op. cit. p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

un trădător care-şi merită soarta. Aşa a şi fost interpretat de mulţi exegeţi acest conflict. În realitate, conflictul este între voinţă tiranică, dictatorială şi conştiinţa liberă, ce nu ascultă decît de glasul lăuntric al unor îndatoriri, mai presus de comodităţile sau conformismul unui bine imediat. „Creon are ceva din pozitivismul îndărătnic şi necredinţa, din indiferenţa faţă de cele sfinte a lui Penteu, regele Tebei din *Baccantele* lui Euripide, pe care se va răzbuna crud Dionysos, zeul ignorat. În consecinţă, caracterul lui Creon este afectat de o suspiciune de fond, care-l face să prespună despre fiecare o josnică slăbiciune". [1]

Doar confruntarea cu moartea, pierderea lui Hemon şi a soţiei sale Euridice îl trezesc din jalnica lume a iluziilor şi nedreptăţilor sale. Iată una din cele mai zguduitoare scene care pun în lumină firea nobilă, neînfricată a Antigonei:

Creon

„Hei tu, mironosiţo, tu cu ochii-n jos
Isprava-ţi spovedeşte, ori vrei s-o tăinuieşti?

Antigona

Făptaşa-s, eu, nu mă codesc s-o spun!

Creon

.....

Vorbeşte scurt şi fără-ntortocheri! Ştiai
Ori nu de-oprileştea ce poruncit-am eu?

Antigona

Ştiam! Că doar porunca-ţi auzit-au toţi

Creon

Şi-atunci, cum îndrăznit-ai legile să-mi calci?

Antigona

Nu Zeus mi-a dat atari porunci! Şi-atare legi
Nu dat-a omului nici Nicke — ea ce stă
Cu zeii din Infern. Şi eu pînă-ntr-atît
De tare a ta poruncă nu-o socot încît
Pe om să-l vîrtoşească a-nfrunta pe zei!
Că legile zeieşti nu-s scris-n slove, nu-s,
Dar pe vecie-s legi şi nu-s de azi, de ieri,
Ci-s vechi de cînd nu şti-va nimeni şi nicicînd
Şi-aveam eu, să le calc de frica unui om?
O! asta nu! Şi zeii nu m-or osîndi!

---

[1] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op cit. p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

Că moartea tot nu pot — chiar fără porunca ta —
S-o ocolesc, știam!... Și de mi-i dat să mor
'Nainte de soroc, mai bine — o fi! Să mori
Cînd nu mai prididești de-atîtea suferinți,
Cum pătimesc eu azi, nu-i oare un folos?" [1]

Zoe Dumitrescu Buşulenga mai observă că în opțiunea Electrei este importantă prezența fratelui său, Oreste, precum și a acelui care-i va deveni soț, Pilade. Antigona este însă singură în ceea ce săvîrșește; Hemon o apără dar n-o ajută. Ea și-a însușit însă o pătrunzătoare lecție ca participantă „la cea mai sfîșietoare tragedie a destinului pe care-a cunoscut-o antichitatea, ea a învățat din suferințele tatălui, care sînt cu adevărat relațiile dintre puterile lumii și care sînt valorile reale". [2]

Înfruntînd moartea pentru o ordine superioară de valori, ea se situează foarte sus în scara evoluției eroului tragic. Ea întruchipează o fază de maturitate morală a omului și a societății umane, cînd oamenii nu mai așteaptă binele de la forțe mai presus de ei, de la un Prometeu, de pildă, ci numai de la ei înșiși, deși pentru aceasta trebuie să învețe a se jertfi pentru afirmarea în lume a unor *valori superioare* de conștiință. În *Antigona*, hybris-ul e provocat de nebunia, brutalitatea, voința arbitrară a unui tiran.

Antigona n-a ales moartea pentru că disprețuia viața sau din cauza unei firi dure, aspre. Dimpotrivă, are un moment de slăbiciune, cînd regretă că moare fără a se fi nuntit, fără a fi cunoscut plăcerile vieții. Este făcută să aducă în lume iubire și nu ură. Amenințărilor lui Creon care invocă rațiuni politice, ea le răspunde simplu:

„Al vieții-mi rost e să iubesc, nu să urăsc"!

Antigona este un *personaj socratic* prin intransigența, fermitatea caracterului său, prin valorile ce le pune în joc — nici un compromis, nici o abatere de la glasul conștiinței morale. În conflictul Antigona-Creon, André Bonnard vede forțe de caracter egale, echivalente. „Puțin interesează dacă au sau nu dreptate în ochii noștri. Importantă este credința care-i animă". Dar care este credința lui Creon? Se poate susține că măreția se vrea exclusivă, fanatică? Dimpotrivă, măreția este incompatibilă

---

[1] Sofocle, op. cit. p. 451—452.
[2] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op. cit. p. 106—107.

Scanned with OKEN Scanner

cu exclusivismul şi fanatismul, ea nu poate fi doar retorică şi exterioară, fără participare şi bogăţie lăuntrică. Iată de ce nu pot fi de acord cu echivalările pe care le operează Bonnard. „Este în firea lui Creon de a se dărui în întregime, ca şi Antigona, în orice acţiune pe care o întreprinde. Deci două voinţe de forţă egală, dar îndreptate spre poli opuşi, ca Othelo şi Iago. «Să nu confundăm însă planul estetic cu cel moral. Desigur că şi Richard al treilea şi-a avut măreţia lui. Dar în plan moral, adevărata măreţie nu poate fi egocentrică ci înseamnă dăruire, iubire de oameni, un ideal înalt etc. La Antigona totul este sau devine iubire, în Creon amor propriu; cum îi iubeşte acesta pe ai săi? În măsura în care îl slujesc fără crîcnire, îi sînt instrumente docile. Deci, de fapt, nu-i iubeşte, căci fericirea lor îi este indiferentă, fiinţa lor — inaccesibilă. Nu înţelege nimic şi pe nimeni în afară de el însuşi; dar se înţelege oare pe sine, cu adevărat, ştie oare să vadă, să străpungă abisurile întunecate ale sufletului său?

Ordinea lui Creon este o ordine politică, în care domneşte arbitrarul, tirania, ordinea Antigonei este o *ordine spirituală superioară* pentru care înţelege să meargă pînă la capăt. Prin Antigona, „Sofocle deşteaptă figurile adormite din fiinţa noastră secretă... Antigona înseamnă libertate, iar Creon — fatalitate, aici se află sensul ultim al dramei şi pivotul plăcerii noastre. Aceasta este garanţia priorităţii sufletului liber faţă de forţele de aservire care îl asaltează“.[1]

Este vorba deci de un conflict între *autoritatea statului* şi *libertatea persoanei*. Antigona este principiul eliberării noastre de ordinea fatalităţii şi a tiraniei; Antigona întruchipează sau anticipează puterea revoluţionară a refuzului, a nonconformismului. Forţa explozivă a sufletului ei nu duce la acţiuni distructive ci este forţa generatoare a unei lumi noi, constituită pe măsura omului libertăţii şi fericirii sale. Permanenţa umanismului sofoclean din *Antigona* constă în aspiraţia către o lume în care să se împace (echilibreze) raţiunea politică autoritatea statului şi fericirea individului, pe temeiul unei table superioare de valori, o lume în care Antigona să nu mai fie hărăzită chinurilor şi morţii, în care omul să fie realmente o minune a minunilor.

e. *Oedip — erou al cunoaşterii, al acţiunii şi libertăţii*

Oedip reprezintă o culme a tragediei antice. Este cea mai de seamă capodoperă a lui Sofocle, inspirată de istoria tragică a

[1] André Bonnard, op. cit. p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Labdacizilor, așa cum Eschil a dat capodopera *Orestia* inspirată de istoria neamului blestemat al Atrizilor. „Toate tragediile rămase de la Sofocle sînt valoroase dar, nici una nu atinge profunzimile de gîndire și valoare filosofică din *Oedip rege*... Superioritatea morală a lui Oedip și-a găsit rezolvarea și în ultima tragedie a lui Sofocle, în *Oedip la Colonos*, scrisă aproape de sfîrșitul vieții, jucată după moartea poetului". [1] În *Odiseea* se face referire la legenda lui Oedip care a fost dezvoltată și într-un ciclu de poeme, *Oedipiada*. Aceeași legendă i-a inspirat și lui Eschil o trilogie din care s-a păstrat doar ultima dramă: *Laios*, *Oedip* și *Cei șapte contra Tebei*.

„Mitul nefericitului Oedip destinat chiar de la naștere să devină ucigașul tatălui său și soțul mamei sale... a făcut obiectul uneia din cele mai zguduitoare drame ce au fost puse vreodată pe scenă". [2]

Este cunoscută povestea tragică a lui Oedip, fiu al lui Laios, regele Tebei, și al Iocastei. Pentru a împiedica proorocirea oracolului de la Delfi, că va fi ucis de el, regele, îl încredințează unui slujitor spre a fi ucis, dar acestuia i se face milă, nu comite această nelegiuire, îl lasă să trăiască; este găsit de un păstor, iar în cele din urmă ajunge la curtea regelui din Corint, Polib, care îl crește ca pe fiul său. Află el însuși, cînd devine un tînăr voinic, în putere, ce-i este sortit și, crezîndu-se fiu al lui Polib, fuge din Corint *spre a nu se împlini* destinul. În peregrinările lui, la o încrucișare de drumuri în Focida întîlnește un mic alai, are loc o încăierare și-l ucide pe conducătorul acelui mic cortegiu care era Laios, fără ca el să știe cine este. Are loc apoi dezlegarea enigmei Sfinxului pentru care primește coroana Tebei și se căsătorește cu Iocasta, regina devenită văduvă, de fapt mama sa, cu care are doi băieți, Eteocle și Polinice și două fete, Antigona și Ismena. „De la început pînă la sfîrșit este totul într-o desfășurare trepidantă care-ți reține răsuflarea". [3] Aristotel spunea că este o *tragedie model*, ea este o dramă cu surprize, cu suspans cum s-ar spune despre o piesă polițistă. A. Bonnard o compară cu *La machine infernale*, un fel de *Oedip* modern al lui Cocteau. Ea se distinge și prin perfecțiune scenică, progresiunea elementelor către catastrofa inevitabilă fiind foarte puternică și foarte tensionată pînă

[1] Ileana Berlogea, op. cit. p. 39.
[2] Avram Frenkian, op. cit. p. 73.
[3] Liviu Rusu, op. cit. p. 167.

Scanned with OKEN Scanner

la acea explozie ce destramă totul, o rînduială clădită pe un hybris cumplit, provocat de vinovăția fără vină a personajului central.

Încă de la început, ne este înfățișată atmosfera sumbră a orașului cuprins de o molimă neiertătoare. Creon, cumnatul (dar și unchiul) lui Oedip trimis la Delfi, aduce cuvîntul lui Apolo că cetatea va fi mîntuită doar după ce va fi înlăturată pîngărirea unei crime, va fi gonit vinovatul sau va ispăși prin moarte, crima comisă. Este vorba de uciderea lui Laios. Prin cuvintele corului, atmosfera este zugrăvită astfel:

„De morți fără număr orașul se stinge
Și o jalnică gloată zace neplînsă pe jos, purtătoare de moarte
Neveste și mame cărunte
Pe treptele altarelor jur-împrejur stînd,
Gem implorînd să-nceteze amara obidă
Izbucnește paianul* sunînd odată cu glasul ce geme
De aceea, tu, a lui Zeus fecioară de aur
Trimite-ne sprijin c-un zîmbet“ [1]

„Drama se caracterizează, scrie Dionisie, M. Pippidi, printr-o construcție savantă, plănuită să trezească în sufletul spectatorului o gradație de sentimente ce culminează cu zguduirea prilejuită de catastrofa finală“. [2]

Proorocul Tiresias este cunoscut în mitologia greacă și din alte opere. Este bătrînul orb, instrument sau prevestitor al destinului. Dialogul dintre Tiresias și Oedip este plin de tensiune, unul dintre cele mai puternice. De altfel, este greu de stabilit o gradație, din acest punct de vedere, căci totul se desfășoară la o înaltă temperatură a gîndului și sentimentului.

Iocasta, spre deosebire de Oedip, este un personaj mediocru, sub raport sufletesc și intelectual, fără nimbul măreției, este mai degrabă un personaj negativ — de la încredințarea pumnalului spre ucidere, pînă la negarea oracolelor. Lumea Iocastei este o lume mărginită, o lume a ignoranței, dar o ignoranță care se ignoră, nu este conștientă de sine, ea se crede cu experiență, dar are un suflet mărginit și sceptic. Înțelepciunea ei este aceea a omului care se mulțumește cu adevărurile simple, banale, refuză tot ceea ce problematizează destinul nostru, tot ceea ce aduce

* Cîntec de victorie sau de moarte.

[1] Sofocle, *Oedip Rege*, în românește de Dan Botta, în *Tragicii greci*, p. 356.

[2] D. M. Pippidi, loc. cît., p. 346.

Scanned with OKEN Scanner

neliniștea unor adevăruri mai adînci. La un moment dat este gata să renunțe la căutarea adevărului fiindcă presimte că acesta este aducător de nenorocire. Într-un dialog cu Oedip, cînd acesta nu știe încă cine este cu adevărat, și aflînd că presupusul său tată, Polib a murit, nu mai are a se teme de incest spune:

Iocasta

„De ce se teme omul, cînd de soartă este
Mînat, de Pronia, nu e limpede de loc.
Trăiască la noroc de poate! E cel mai bine
Să nu te temi de-a te-nsoți cu mama ta
Căci mulți din muritori și-au împărțit culcușul
Cu maica lor în vis, iar cel ce ia drept un
Nimic acestea — își duce viața foarte lesne“ [1]

Mai tîrziu, cînd într-un crescendo care-ți taie răsuflarea, Oedip află că nu Polib și Meropa i-au fost părinți iar Iocasta întrezărește cumplitul adevăr, ea ar dori ca Oedip să nu mai continue cercetarea. Oedip, trimițînd după păstorul care nu a avut inima să-l ucidă, spune:

„Femeie, crezi că omul cel pe care tocmai
Îl așteptam să vie-i cel de care spune?

Iocasta

De cine spune? Nu lua aminte ci
Cată să uiți aceste vorbe fără rost

Oedip

Nu-i cu putință ca, avînd aceste semne
Să nu descopăr din ce neam sînt eu născut

Iocasta

Nu, pe zei, dacă-ți pasă de viața ta
Nu cerceta nimic! Destul sînt eu bolnavă.

Oedip

Fii tare căci chiar dacă-apar de trei ori rob
Din neam de trei ori rob tu nu vei scăpăta

Iocasta (care cunoaște de-acum adevărul și înțelege de ce natură sînt temerile lui Oedip)

Totuși ascultă-mă, te rog, nu face asta

Oedip

N-am să te-ascult pînă ce nu voi pricepe limpede

[1] Sofocle, *Oedip rege*, în op. cit. p. 395.

Scanned with OKEN Scanner

Iocasta

Eu vreau binele tău şi-ţi dau cel mai bun sfat

Oedip

Acest, cel mai bun sfat demult mi-e o povară

Iocasta

Sărmane, de n-ai şti vreodată cine eşti“ [1]

Există totuşi un gest radical de curaj care o salvează de mediocritate şi o proiectează în galeria eroilor tragici — acela de a-şi fi dat singură moartea, deşi, după Bonnard, ea nu ne cîştigă simpatia ci doar oroarea, chiar după ce se spînzură. Iată cum povesteşte un slujitor:

„Ea şi-a făcut singură seama. Tot ce este
Mai groaznic nu e aici, voi nu-l aveţi sub ochi
Ci totuşi cît mi-aduc aminte, voi
Veţi şti din gura mea ce-a pătimit sărmana
Cum ea de furie aprinsă a pătruns
În casă, se aruncă pe patul ei de nuntă
Smulgîndu-şi părul cu amîndouă mîinile
. . . . . .
Jelea culcuşul unde biata-şi odrăslise
Din soţul ei un soţ şi din copil copii“

Abia după ce Oedip a năvălit cu ţipete-n odaie el a putut vedea femeia spînzurată

„De laţul împletit încolăcită el
Cum o văzu îngrozitor urlă sărmanul
Desfăcu funia de care atîrna ea,
Cade jos, biata: ce privelişte de groază“ [2]

Profesoara Zoe Dumitrescu Buşulenga spunea despre această tragedie: „Grandioasă poemă tragică, întunecat pesimism, meditaţia asupra destinului, inspirată de o tulburătoare realitate istorică cu o enigmatică alternanţă a fericirii şi năpastei, a înălţărilor şi căderilor“ [3] iar Liviu Rusu vorbea şi el despre atmosfera sumbră din tragedia care „este reflexul autentic al atmosferei care domnea la Atena în acea vreme. Sofocle vede cu ochii cum

---

[1] Sofocle, op. cit. p. 401—402.
[2] Sofocle, *Oedip rege*, în op. cit. p. 412—413.
[3] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op. cit. p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

se clatină siguranța statului, cum adversarii politici ai lui Pericle urzesc din ce în ce un văl al haosului, iar mai presus de toate vede molima îngrozitoare care nu iartă". [1]

Există, desigur, adevăr în cele spuse; orice tragedie se inspiră nu numai din mit dar și dintr-o realitate istorică, dar — după opinia mea, confirmată de altfel de autorii citați în alte pasaje ale admirabilelor lor cărți — Oedip este mai mult decît un reflex al frămîntărilor societății grecești din epoca lui Sofocle, este mai mult decît un simbol al celui mai sumbru pesimism. Dar să nu anticipăm concluziile ce se desprind din această dramă.

Există în comportarea lui Oedip un moment critic, de slăbiciune, de întunecare a dreptei judecăți, cînd dorește să afle adevărul prin silă, prin batjocorirea bătrînului orb Tiresias, acuzîndu-l pe el de crimă. Dar aceasta nu stînjenește prea mult dezvăluirea integrală și progresivă a adevărului, însoțită de o sinuoasă și dramatică desfășurare a mișcărilor sufletești, de interiorizare a unor grave meditații despre sensul vieții, pînă la o culme care rareori a mai putut fi atinsă, pînă la acel supraomenesc strigăt de disperare și de protest împotriva unui destin atît de crud.

Oedip, după ce se pedepsește singur luîndu-și lumina ochilor:

„..... Nimeni
Nu mi-a scos ochii cu mîna, doar eu, ticălosul!
La ce-mi trebuia să mai văd
Cînd nu mai aveam de văzut ceva dulce privirii
.....
De-ar fi pierit cel ce mi-a desfăcut de pe gleznă
Cruntele piedici, în locuri pustii și din moarte
M-a scos și m-a mîntuit! Nu mi-a făcut nici un bine
Căci dacă eu muream
N-ajungeam să fiu plîns de prieteni și însumi de mine
N-aș fi ajuns ucigaș de părinte,
Nu m-aș numi eu bărbatul
Celei din care-s născut!
Azi, părăsit sînt de zei, și-s copil de nemernici
Și m-am culcat lîngă aceea ce-mi fu mamă sărmanul de mine
Dacă cumva e un rău mai cumplit decît răul
Acela-i fu dat lui Oedip" [2]

[1] Liviu Rusu, op. cit. p. 169.
[2] Sofocle, op. cit. p. 416—417.

Scanned with OKEN Scanner

Oedip la Colonos nu are dramatismul concentrat, tehnica ireproşabilă a acţiunii, tensiunea tragică din Oedip rege, dar „iradiază o atmosferă de extraordinară elevaţie“... „testamentul spiritual al lui Sofocle, rodul unei experienţe îndelungate, sintetizează întreaga gîndire şi simţire poetică, cetăţenească şi religioasă a marelui dramaturg“.[1]

„Ieşit ca din neguri de haos din durere, cel mai nefericit om din lume, Oedip apare la Colonos, pe neştiute. Bătrînul orb vine dus de mînă de Antigona, care l-a urmat în exil şi se aşază pe o piatră în marginea crîngului sfînt al Eumenidelor.“[2]

În *Oedip la Colonos* timpul se măsoară după alte unităţi (criterii) decît în prima tragedie. Echilibrul sufletesc este stabil, mînia nu a încetat dar este mai potolită, Oedip a realizat cu un preţ enorm cunoaşterea de sine. Cunoaşterea obiectivă s-a convertit în cunoaştere subiectivă.

Acţiunea este acum mai simplă. După o profeţie a lui Apolo, cine va avea corpul lui Oedip va obţine victoria în războiul pe care-l va duce Teba lui Eteocle şi Creon împotriva unei armate invadatoare condusă de Polinice. Creon vine cu o gardă la Colonos unde Oedip, ca şi bătrînul Sofocle, trăia ultimele zile, spre a-l convinge să se întoarcă în cetate, mai întîi cu vorbe mieroase, prefăcute (e chemat de întreg poporul căruia i s-a făcut milă de nenorocirea sa) iar apoi cu sila. Îl împiedică Theseu să-şi pună în aplicare ameninţările. Nici încercarea celor doi fraţi nu izbuteşte, deşi îl îndeamnă şi buna Antigona care-i aminteşte cît a suferit. Oedip rămîne neînduplecat. Ştie că remuşcările de la început ale lui Polinice erau înşelătoare. Toţi sînt mînaţi de interes. Este curios să constatăm că bunul, generosul, nobilul Oedip, purificat şi aproape sanctificat prin suferinţă nu devine totuşi mai bun, ci, dimpotrivă, vindicativ, irascibil, neiertător, îşi blestemă din nou fiii. Polinice pleacă deznădăjduit, cu moartea în suflet, ştiind că n-are scăpare, dar nici înapoi nu poate da.

Natura este rareori prezentă în tragedia greacă, iată însă că *Oedip la Colonos*, ţinutul natal al lui Sofocle, conţine un imn închinat frumuseţii acestor locuri, o descriere lirică a peisajului patriei. Aici se împlineşte gloria supremă a marelui tragediograf. Suferinţele îndurate cu atîta stoicism şi resemnare l-au ridicat la rangul de sfînt ocrotitor al Atticii. „Se vede că bătrînul poet ce

---

[1] Liviu Rusu, op. cit. p. 205.
[2] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op. cit. p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

se apropia de sfîrşitul vieţii a avut o intuiţie a morţii pe care nu o putea dobîndi decît un om purificat de pasiuni şi transfigurat de această apropiere a marelui mister".[1]

Acuzat din nou tocmai de ai săi care l-au izgonit, Oedip se disculpă, el are acum seninătatea şi înţelepciunea care permite o judecată mai limpede a faptelor sale, asupra a ceea ce-şi poate şi a ceea ce nu-şi poate reproşa. Prezenţa Antigonei — gingaşa, buna fecioară, însetată de pace, creează o atmosferă de calm şi convieţuire frăţească. Deci *Oedip la Colonos* transfigurează experienţa unui Sofocle bătrîn, care simte nevoia imperativă de a fi în folosul oamenilor, de a face ceva pentru colectivitate — dar în maniera în care înţelege el să facă aceasta; nu în limitele unor interese egoiste, contradictorii, de a arunca o punte între *condiţia umană* şi *transcendenţa divină*, de a trece abisul ce-l desparte pe om de tăriile înaltului. Moartea, e înţeleasă totuşi nu ca neantizare ci ca o *trecere*, o *mare şi verticală trecere*. El înfruntă pentru aceasta ultimele încercări — neîncrederea şi împotrivirea ţăranilor din Colonos, perfidia şi violenţa lui Creon, persuasiunea disperată a lui Polynice, ceea ce presupune o mare desfăşurare de energie şi pasiune, o intensitate emoţională aproape de nesuportat pentru cineva fără călirea interioară a lui Oedip.

Interesul artistic al dramei pendulează între frumuseţea simplă, pămîntească, a peisajului în care totul palpită de viaţă şi arta generatoare de bucurie. E un tablou liric ca în cele mai bune opere literare ale elenismului de mai tîrziu dublat de atmosfera sumbră dar maiestoasă a *eroizării* (semidivinizării) lui Oedip a cărui *răbdare*, *iubire*, *resemnare*, *tărie de suflet* sînt greu de egalat, virtuţi care — după cum îi spune el însuşi fiicei sale — l-au ajutat în cumplita încercare. În *Oedip rege*, Oedip îşi mărturisea greşeala, lua responsabilitatea asupra sa. În *Oedip la Colonos*, el pledează pentru nevinovăţia sa. Din punct de vedere al logicii omeneşti şi al dreptului uman afirmă că nişte oameni drepţi nu au dreptul să condamne; el este *omeneşte* nevinovat, se revoltă că a fost lovit în ciuda nevinovăţiei sale, singura sa greşeală fiind însăşi existenţa sa. Vinovăţia este a sorţii şi a zeilor.

„Suferinţa şi destinul omului au ca încheiere *moartea*, dar moartea lui Oedip nu este o chestiune particulară, ea aparţine Atenei şi regelui său. Această cunoaştere, pînă la urmă, are un sens şi de viaţă publică ateniană. Ea nu este sfîrşitul

---

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 78.

Scanned with OKEN Scanner

istoriei lui Oedip, ci este o garanţie de durată pentru poporul care-l va pomeni". [1]

Orbirea a pus stavilă între erou şi lume, dar l-a adîncit în demnitate şi înţelepciune. Este o „distanţare interioară, prin epuizare, a disponibilităţilor normale ale reacţiei pe coordonata orizontală a relaţiei cu oamenii". [2] Căzut în bezna exteriorităţii, el a aflat lumina cea adevărată a interiorităţii. Autorul a pus în figura lui Creon, pe cînd acesta nu era decît supus al regelui Oedip, trimis să consulte oracolul în legătură cu molima ucigătoare căreia-i căzuse pradă cetatea, aceste admirabile şi înţelepte cuvinte:

„Amăgitorul Sfinx ne-a-mpins să luăm aminte
Doar cele de sub ochi lăsînd pe cel-ascunse" [3]

Este tocmai experienţa lui Oedip ca erou al cunoaşterii. În acest fel se exprimă şi Bonnard: „Sofocle a făcut din orbirea lui Oedip un admirabil simbol, plin de sugestii multiple. Orbindu-se, Oedip face exigibilă ignoranţa omului. Face mai mult. Nu prezintă numai neantul ştiinţei omeneşti, ci atinge, în noapte o albă lumină, ajunge la o altă ştiinţă, care este cunoaşterea prezenţei în jurul nostru, a unei lumi obscure. Această cunoaştere a obscurului nu mai este orbire, este vedere" [4] Şi orbul Tiresias vede invizibilul, faţă de care cel ce vede rămîne cufundat în întuneric. Este vorba, deci, de o altă vedere, de o altă lumină: aceea care rezultă din sondări în adîncuri ale cunoaşterii, din intuirea unor adevăruri mai profunde.

Este uimitor faptul că autorul citat contestă unui mare poet, inclusiv unuia tragic, alte ţeluri decît cele de a se emoţiona, de a produce plăcere şi nu de a gîndi. „Este primejdios să ne punem întrebări asupra sensului unei opere poetice şi să formulăm acest sens în termeni intelectuali". [5] Primejdios este dimpotrivă să nu ne punem asemenea întrebări, să rămînem la nivel emoţional-afectiv. În afara sensului nu e cu putinţă nici o operă de cultură. În afara sensului filosofic, nu e posibilă înţelegerea tragediei antice în general, a *Oedip*-ului sofoclean în particular.

---

[1] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op. cit. p. 184.
[2] Sofocle, op. cit. p. 354.
[3] Sofocle, op. cit. p. 354.
[4] A. Bonnard, op. cit. vol. II, p. 95—96.
[5] Idem, op. cit. p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

Jules Lemaître, referindu-se la reluarea unor drame antice, îndeosebi *Oedip Rege* scrie: „Într-adevăr seria de descoperiri parțiale datorită cărora Oedip se îndreaptă către aflarea totală a îngrozitorului adevăr este realizată și măsurată cu o iscusință și o stăpînire minunate. Mă mulțumesc să subliniez (spre cinstea noastră) că factorul acesta a fost observat abia în zilele noastre. Lui Corneille, tragedia lui Sofocle i se părea de o simplitate ușor copilăroasă, iar Voltaire o consideră informă și barbară...".[1] Sofocle ține de la început taina — nu față de spectatori, ci față de personaje, de principalul protagonist. În mirarea lui Voltaire că drama se sfîrșește de cîte ori taina părea dezlegată — din vorbele destul de clare ale lui Tiresias sau din alte semne, numai prostia lui Oedip e de vină că ea continuă totuși — se vădește că el nu a pătruns adevărul mai adînc al eroului antic; întrebarea nu este în ce constă taina, ci în ce mod o va da în vileag.

Nu putem să nu ne întrebăm de pildă, după toate cele discutate pînă acum: *Cine este și ce reprezintă pentru noi Oedip ca erou tragic*, care sînt determinările sale sufletești?

1. *Revoltă și depășire*, contestare și apoteoză; omul poate fi prins într-o capcană diabolică de împrejurări, dar, în cazul său, nu el, care face totul spre a opri crima, spre a curma răul, este criminal, ci zeul; comportarea zeilor care se folosesc pînă și de virtuțile oamenilor, care-și rîd de ei și batjocoresc oamenii nevinovați, reprezintă o jignire la adresa umanității. Prin sentimentul demnității rănite de revoltă tragedia devine un act de acuzare împotriva adevăratelor cauze și forțe ale răului. Oedip trece prin toate bolgiile durerii dar nu este — decît aparent — un resemnat. El se înalță dimpotrivă, încearcă să-și depășească propria condiție, să obțină ceva din nemurirea zeilor. *Apoteoza eroului* care și-a depășit condiția prin suferință și asumarea răspunderii morale — ceea ce nu le este dat decît unor eroi ca Heracle, profetul Ilie, celor cu substanță sau scînteie divină în alcătuirea lor — poate fi privită doar de Teseu, el însuși erou legendar. În interpretarea Zoei Bușulenga, Oedip ne oferă un model de depășire a condiției umane, în fața tuturor oamenilor din orice etapă a istoriei lumii. Puterea spiritului, nesfîrșită, dă omului tăria de a înfrunta obstacolele întunericului cu demnitate

[1] Jules Lemaître, *Impresii din teatru*, trad. Ion Herdan, *Studiu introductiv*, Editura Univers, 1978, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

și cu dorința de slujire a binelui și a luminii: „Poetul tragic a cuprins cîteva din treptele neîncetatei evoluții care e istoria umanității și istoria spiritului".[1]

Oedip este capodoperă a genului tragic nu prin ororile în care se scufundă eroul principal, ci prin tăria și consistența etico-estetică a acestuia, prin apoteoza sa finală, prin starea sa de revoltă, prin refuzul resemnării. *Oedip* nu întruchipează o filosofie a resemnării; „... nici o tragedie grecească — și nici chiar *Oedip* (eu aș spune — cu atît mai puțin *Oedip*) n-a invitat niciodată publicul atenian la această resemnare, drapel alb al înfrîngerii consimțite. Dincolo de ceea ce pare strigăt de disperare, protest împotriva părăsirii vom regăsi acea forță a sufletului care este sîmburele aspru al rezistenței de nesfărîmat a acestui bătrîn (Sofocle-Oedip) și a poporului său. Simțim deja că, în această ființă destinată nimicirii, viața pulsează încă: ea își va relua cursul. Oedip va strînge ca pe niște arme noi pietrele cu care destinul l-a lovit. El trăiește iarăși pentru a se bate, din nou, dar într-o perspectivă mai dreaptă a condiției sale de om. Această perspectivă nouă el o descoperă în ultima parte a lui *Oedip rege*" [2].

O temperare prin *lirism* a revoltei aflăm în cor; de aici importanța lirismului coral în orice tragedie antică: fidelitatea și dragostea corului față de rege, dar și încredere, pietate față de puterile care par a fi mai presus de om. Corul este simbol al măsurii. „Acolo unde noi căutăm un nevinovat și un vinovat, o victimă și călăul său, corul unește pe rege și pe zei în același sentiment de venerație și de dragoste..."[3]. O abatere de la revoltă ne oferă și Iocasta care neagă tot ceea ce nu înțelege, pentru care întîmplarea este stăpînul suveran.

Revolta alături de alte calități (bunătate, generozitate, noblețe) îl salvează pe Oedip de oroare, de monstruozitatea de a fi fiu și soț al aceleiași femei, ucigaș de tată și frate al propriilor copii. Opțiunea lui în plan uman este de o grandoare fără seamă. Nu propria sa opțiune este generatoare de rău, de grozăviile ce se petrec. În acest sens el nu alege ci este ales de destinul implacabil. Dar de unde-i vin lui Oedip cutezanța intelectuală, noblețea sufletească și strălucirea spirituală? De la suferințele atroce pe care le îndură nu cu resemnare ci cu demnitate? De unde

---

[1] Zoe Dumitrescu Buşulenga, op. cit., p. 171—172.
[2] André Bonnard, op. cit., p. 88—89.
[3] Idem, p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

vine nevoia lui imperioasă de a veni în folosul colectivității, de a face ceva în favoarea obștii? Din faptul că știe să se ridice din abisul durerii, al ororii și monstruozității la condiția de valoare superioară a eroului tragic. Niciodată suferința singură, cu atît mai puțin oroarea, monstruozitatea, disperarea nu a generat tragicul (ca sentiment, conștiință, atitudine). Eroul tragic ajunge — precum Oedip — la interiorizarea unor grave meditații despre sensul vieții.

2. *Cunoașterea și libertatea.* Tragedia este, prin definiție, o explorare a condiției umane, iar Oedip este cel dintîi mare erou tragic și martir al cunoașterii, iar cel mai de seamă resort al cunoașterii este binele colectivității.

Oedip a rămas pînă azi cel mai sublim erou tragic pentru că nu a acceptat niciodată rolul de victimă neputincioasă a destinului, ci îl înfruntă eroic; părăsește lumea, nu din slăbiciune ci dintr-un crepuscul al zeilor și al oamenilor eroici iar în abisul de durere care i se deschide sălășluiește un mare potențial de iubire pentru toți. Destinul crud nu-l strivește, nu-l face să abdice de la demnitate. El luptă cu dîrzenie pînă la ultima suflare. Refuzînd necesitatea care i se opune ca destin implacabil, el își asumă valorile și efectele catartice ale libertății. „Nimic din ceea ce se întîmplă pe scenă nu se datorează hazardului sau unor forțe exterioare, ci inițiativei lui Oedip, poruncilor lui, nevoii lui de a ști adevărul. Descoperit, cumplitul adevăr nu-i slăbește puterea, ci, din contră, i-o întărește. Tot el este acela care se pedepsește pe sine".[1]

Cunoașterea nu este doar o dimensiune dar și o etapă, o treaptă în devenirea eroului tragic. Însăși condiția lui Oedip este condiția omului reflexiv, a gînditorului încrezător în capacitățile de cunoaștere ale intelectului. El dovedește clarviziunea, hotărîrea, energia, puterea de a-și traduce gîndurile în act. Stăpîn pe logos și pe ergon — gîndire și acțiune, reflectează, explică și acționează pentru el (cum rezultă din dialogul cu Tiresias) salvarea țării fiind pentru el mai presus de propria sa viață.

Oedip nu-și pierde niciodată libertatea interioară care se bazează pe ambele tipuri de cunoaștere — *obiectivă* și *subiectivă*. El știe că există în lume — atît în cea internă cît și în cea externă — încă ignorate, necunoscute de om, multe mistere nedezlegate.

---

[1] Ileana Berlogea, op. cit., p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a-şi cîştiga *libertatea* şi faţă de această lume necunoscută, Oedip s-a aruncat în prăpastia care separă cele două lumi, printr-un act de mare curaj. Intuieşte că misterul de care se loveşte închide el însuşi o ordine, o armonie, o plenitudine de existenţă. Această lume e interpretată de unii drept sacră, demnă de adoraţie, care nu poate fi nicicum tulburată, deranjată, în armonia sa străină, de om şi independentă de el, întinată prin paricid şi incest. Oedip vrea cu orice preţ s-o cunoască. Legea ei este necesitatea, destinul, dar Oedip îi aplică propria sa lege — *libertatea*.

Din înfruntarea celor două legi, Oedip are de pierdut totul şi de cîştigat totul. Pierde totul în raport cu lumea pe care a pîngărit-o fără să ştie şi care l-a refuzat, l-a respins, cîştigă totul în raport cu lumea eternă a fiinţei. Ca nimeni altul contribuie la propria-i nenorocire, la propria pedepsire dar şi la desăvîrşirea sa, la sublimul din final.

„Eroismul lui Oedip este un eroism filosofic, un curaj, aşa cum îl defineşte Socrate, nu ca aruncare inconştientă cu capul în necunoscut, ci ca o deliberată şi conştientă opţiune în favoarea vieţii...Oedip pătrunde adînc în sufletul omului de astăzi, al omului de totdeauna, agitat de mereu aceleaşi chinuitoare întrebări cărora le răspunde prin mereu noi sacrificii".[1] Aşa se explică de ce omul acesta, care-şi ucide tatăl, trăieşte cu mama sa şi are copii cu ea, nu provoacă totuşi, în mintea noastră chipul unui monstru moral ci a unui om superior, pentru că omul acesta este realmente mai bun, mai inteligent, mai drept, mai brav, mai generos decît semenii săi. Tot ce a făcut rău a făcut fără voia lui, tot ce a făcut cu voia lui a fost spre binele oamenilor, pentru înălţarea puterii lor raţionale.

Oedip dezleagă enigma Sfinxului care este ştiinţa însăşi, cu nenumăratele sale taine, izvor de bine dacă e axată pe om, dacă ştie şi poate să raporteze totul la om, care este taina tainelor universului şi de aceea enigma Sfinxului este şi, este mai ales, enigma omului.

Alegoria Sfinxului ca întruchipare a ştiinţei l-a preocupat şi pe Francis Bacon încă din tinereţe: „Fabula aceasta ingenioasă şi plină de înţeles pare a reprezenta alegoric ştiinţa, mai cu seamă atunci cînd practica ei este legată de teorie. În adevăr

---

[1] M. Gramatopol, op. cit., p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

știința poate fi privită ca un fel de monstru, dat fiind că ea provoacă admirația sau mai curînd uimirea prostească a neștiutorilor care o privesc ca pe un fel de minune".[1] Analogia este împinsă de el foarte departe: aripile sale = știința și invențiile ei; unghiile ascuțite și încovoiate = principiile și argumentele științelor care pătrund mințile, pun stăpînire pe ele și le domină în așa fel încît ele rămîn subjugate prin puterea temeiurilor și nu se pot opune convingerii. Cum spunea însuși Solomon înțeleptul: „cuvintele înțeleptului sînt ca niște ace sau cuie adînc înfipte". Orice știință poate fi pusă deasupra unui munte prăpăstios și privită „drept ceva măreț și înălțat, căci din această înălțime pe care este așezată știința ea pare a-și coborî privirile asupra neștiinței și a le plimba asupra spațiului imens, înconjurător, ca de pe culmile unui munte înalt".[2] Sfinxul colinda drumurile, ceea ce înseamnă că pe căile vieții omul găsește pretutindeni prilejul de a se instrui și subiecte de meditație. Dar iată că Bacon a sesizat, pornind chiar de la analogia cu Sfinxul, primejdiile ce pot să apară în practică, în știința aplicată: „Diversitatea subiectelor asupra cărora meditează este plăcută, pînă și îndoielile sale sînt agreabile. Însă de îndată ce enigmele trec de la Muze la Sfinx, adică atunci cînd teoria urmează să fie aplicată în practică, să se aleagă între mai multe mijloace, să se ia o hotărîre definitivă, să se decidă pe loc și să se treacă la înfăptuire, atunci enigmele acestea nu mai sînt o distracție și dacă nu li se găsește răspunsul potrivit, ajung a fi izvor de neliniști — mintea e trasă în toate părțile, iar sufletul sfîșiat, un adevărat chin".[3]

Enigmele Sfinxului sînt legate de două condiții opuse. Cine nu le poate dezlega este supus chinului, nesiguranței și nehotărîrii, pe cînd cine le dezleagă primește o coroană — adică este încununat de izbîndă. Enigmele Sfinxului sînt de două feluri: unele care privesc *natura lucrurilor*, altele au în vedere *natura omenească*. „Enigma propusă lui Oedip, a cărei dezlegare l-a înălțat pe tron, avea drept obiect natura omenească. Omul poate fi totdeauna făuritorul propriului noroc și e născut spre a co-

---

[1] Fr. Bacon, *Despre înțelepciunea anticilor*, Ed. științifică și enciclopedică, 1976, p. 123.
[2] Idem, p. 123.
[3] Idem, p. 125.

manda".[1] Înfruntarea Sfinxului nu face parte din tragedia lui Sofocle, dar este un eveniment despre care se vorbește, face parte din biografia sa, a lui Oedip ca simbol al științei, ca tentație a necunoscutului, o metaforă a tainei, un izvor de rele pentru cel care nu dezleagă aceste taine, iar ignoranța se plătește adesea foarte scump. Teba lui Laios avea de suferit pentru că nu era în stare să înfrunte destinul și să dezlege aceste enigme dar Oedip o face, iar binefacerile, fericirea care urmează sînt un rezultat al cunoașterii, al cutezanței și eroismului cunoașterii. Propria lui răsplată este coroana regală, bucuria victoriei, a cunoașterii. Dar aceasta poate să ne dea: a) *stăpînire asupra naturii lucrurilor*; *b. stăpînire asupra oamenilor, asupra naturii omenești*. Enigma propusă lui Oedip vizează însăși natura omenească, poate fi făuritorul propriului său destin. *Oedip* nu este numai o *dramă a destinului*, a ciocnirii dintre voința omenească liberă și forța nimicitoare a destinului, ci și o *dramă a cunoașterii*. Drumul lui Oedip către adevăr trecînd prin abisurile durerii morale și fizice spre apoteoza finală, este drumul cunoașterii, al dezvăluirii tainelor lumii, este o Golgotă pe care nu oricine se poate angaja.

Dar ce fel de cunoaștere era aceasta? Ce fel de taină dezleagă el? În cazul Sfinxului era în joc fericirea sau nefericirea unei cetăți, suferința sau încetarea suferinței unei colectivități. În cazul lui Oedip ajuns rege și pus în situația de a afla propria sa taină este vorba de dezlegarea, nu a naturii umane în general, ci despre cunoașterea de sine, căci ignoranța rămîne în ceea ce privește destinul său propriu.

Sofocle este contemporan cu Socrate și tocmai de aceea dezlegarea enigmei Sfinxului în ordinea obiectivității faptelor de civilizație și a universalității condiției umane nu era suficientă; tot atît de importantă pentru ordinea valorilor, pentru ordinea civilizației și cunoașterea lucrurilor este *cunoașterea de sine*. În fond marea sa lecție este că fără cunoașterea de *sine*, fără pătrunderea propriei noastre taine, nu putem atinge culmile cele mai înalte ale fericirii și plenitudinii. Măreția lui Oedip stă, de data aceasta, în faptul că el vrea cu tot dinadinsul să afle care este propria lui natură, propriul lui destin, chiar dacă prețul acestei cunoașteri este acela pe care îl știm. Oedip (Sofocle) s-a

---

[1] Fr. Bacon, *Despre înțelepciunea anticilor*, Editura științifică și enciclopedică, 1976, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

supus de bună voie unui sacrificiu pentru viitorul fericit al Atenei, pentru gloria și strălucirea ei fără seamăn.

Oedip este un model nu de depășire a condiției umane, cum susține prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga, ci de ridicare a acesteia pe trepte de istorie pînă la incandescența mitului în care puterile spiritului par nesfîrșite, în stare să înfrunte orice obstacole ale întunericului cu o sublimă demnitate și cu dorința de slujire a unui bine statornic, a fericirii pentru cetatea căreia îi aparține. Oedip se jertfește pentru a anticipa o nouă ordine a lumii, în care oamenii să nu mai sufere, nici din cauza ignoranței, nici din cauza tiraniei, o lume a cărei singură sfințenie și noblețe este aceea a oamenilor, pentru că de partea lor se află iubirea, legea omeniei și dreptății. El a atins punctul maxim al nefericirii pentru propria noastră fericire, punctul maxim al suferinței, al unei suferințe mai presus de puterea noastră de închipuire, pentru ca în lume să domnească mai puțină suferință. El este cel mai de seamă martir al dorului de cunoaștere care a bîntuit dintotdeauna mintea și inima omului.

4. Logos și pathos în teatrul lui Euripide

a. *Euripide și noua orientare a tragediei*

Contemporan mai tînăr al lui Sofocle, Euripide s-a născut în anul victoriei de la Salamina cînd Sofocle, un tînăr atlet chipeș, s-a aflat în fruntea marii sărbători; de aceea i s-a atribuit ca nume denumirea unei strîmtori unde se hotărîse soarta patriei: *Euripos.* Provenea dintr-o familie mai înstărită dar n-a ocupat niciodată funcții publice. I s-a asigurat de timpuriu o instrucție *poetică* și *muzicală.* Lectura sa de căpătîi fiind Homer, îl citea cu nesaț și pe Eschil. Epoca sa — a doua jumătate a sec. V — este zbuciumată, echilibrul clasic se destrămase, apar noi și noi contradicții, se formează o conștiință tragică, transparentă și în opera lui Tucidide, transformările mai rapide, calamitățile războiului peloponeziac au dus la declinul *statului-cetate* prefigurîndu-se *statul de tip elenistic.*

Caracteristica esențială a vieții sale a constituit-o spiritul critic, neliniștit, starea de nemulțumire. Era un om al rațiunii care judecă totul, dar nu o rațiune rece care înregistrează lucrurile cu indiferență, ci plin de căldură, cuprins mereu de neliniște. Nu este o epocă de declin, cum s-a spus adesea, ci de transfor-

Scanned with OKEN Scanner

mări mai rapide care pregătesc adevărate salturi revoluționare în modul de gîndire și de viață. Sau nu totul este în declin: „...perioadele de declin sînt totodată perioade de descoperiri. Civilizațiile se transformă mai repede decît mor. Viața lor este o continuă renaștere ... Astfel civilizația greacă în declin pregătește prin profunde revoluții ale societății și ale gîndirii calea creștinismului. Aceasta este una din orientările esențiale ale secolelor IV și III î.e.n.".[1] Și multe din aceste transformări revoluționare își găsesc o strălucită expresie poetică în opera lui Euripide.

În formarea sa intelectuală, un anume rol l-au jucat sofiștii, a căror influență a făcut din *Euripide, poetul iluminismului grecesc* — cum se și intitulează o lucrare a lui V. Nestle, dar analogiile nu trebuiesc împinse prea departe căci Euripide „... este în primul rînd un mare poet: un poet care nu s-a închis în turnul de fildeș al credințelor religioase, tradiționale ale poporului atenian, ci a înțeles să-și țină spiritul larg deschis, să lase să intre în el toate curentele din afară care revoluționau concepția despre viață și despre zei a vechilor greci".[2] Tocmai de aceea a reușit — întocmai ca marii pictori și sculptori ai perioadei elenistice — să realizeze un nou echilibru între logos și pathos, între puterile minții și cele ale inimii, îndeosebi prin sondarea sufletului feminin, ceea ce l-a impulsionat să realizeze un nou model uman.

Cu Euripide intrăm, deci, într-o altă zonă a spiritului grec, care este mai dificil de explicat și integrat într-o viziune comprehensivă; este o zonă ce cuprinde asemenea adîncimi ale sufletului omenesc, încît el prefigurează nu numai epoca elenistică ce va urma, dar și drama modernă. În acea zguduitoare dialectică a patosului și logosului care a constituit laitmotivul dramei grecești, în înfruntarea dintre puterile rațiunii și puterile inimii, Eschil și Sofocle dăduseră cîștig de cauză rațiunii, luciditătii critice. La Euripide însă pe ecranul principal al înfruntărilor dintre personaje apare pathosul, forța pasiunii, forța răscolitoare a inimii. Ni se deschid astfel două căi magistrale în istoria culturii antice și în istoria culturii universale.

O cale este aceea către sufletul feminin; găsim personaje feminine și la marii săi predecesori, dar abia Euripide ne oferă o

---

[1] André Bonnard, op cit., vol III, p. 7.
[2] Aram Frenkian, op. cit., p. 96—97.

Scanned with OKEN Scanner

lecție strălucită despre adîncimile neștiute, tulburătoare ale sufletului feminin.

O altă cale, împletită de altfel cu prima, este către un alt model de umanitate — *modelul elenistic*, care, fără să constituie o ruptură cu *modelul clasic* din vremea lui Pericle — cînd cultura greacă atinsese apogeul ei de armonie și echilibru apolinic, de stabilitate și permanență — înseamnă totuși altceva; omul grec din epoca elenistică pune în joc, în actele și judecățile sale, în opțiunile și criteriile sale, alte resorturi sufletești ce vor fi analizate mai tîrziu.

Sursa principală a temelor inspiratoare este și la el *mitologia*, dar, spre deosebire de marii săi înaintași, operează adesea modificări sensibile ale datelor tradiționale. În linii mari este fidel tradiției, nu o respinge total, dar nici n-o acceptă integral. Euripide a provocat, încă din epoca sa și pînă azi, reacții dintre cele mai contradictorii; este lăudat și defăimat, uneori pentru aceleași însușiri ale pieselor sale. Astfel, Nietzsche îl acuză că distruge tragedia prin intelectualizare, prin discuții sofistice asupra activității omenești, cu prețul lîncezirii acțiunii dramatice. A fost mai bine înțeles și elogiat de generațiile epocii elenistice, care îl preferau lui Eschil și Sofocle tocmai pentru că dădea expresie unei atmosfere și unor credințe care erau proprii acestei epoci. „Euripide plătește poate aici prețul profundei sale umanități, el este mult prea sensibil față de orice greutăți omenești, față de orice căutare omenească pentru a nu iniția, atunci cînd apare ocazia, discuții asupra sclaviei, asupra condiției femeii, asupra egalității dintre sexe și mai cu seamă asupra rolului zeilor sau al întîmplării".[1] Iubirea față de oameni și influența ideologică a sofiștilor l-au împins uneori spre discuții, nu aș spune sterile, dar, oricum, stînjenitoare pentru buna desfășurare a acțiunii dramatice. Și totuși, el nu a diminuat valoarea tragicului, cum l-a acuzat Aristofan[2], ci pur și simplu s-a îndepărtat foarte mult de maniera lui Eschil, a pus accentul pe alte valori, a înțeles astfel însuși sensul tragediei în consens cu transformările pe care le-a suportat societatea și mentalitatea greacă. Euripide aduce,

[1] André Bonnard, op. cit. p. 10.

[2] Pentru unii comentatori moderni acest reproș a cîntărit atît de greu. încît un exeget de talia lui Wilamowitz Möllendorf îl omite pe Euripide în studiile sale despre tragedie.

Scanned with OKEN Scanner

deci, o notă cu totul originală: „el a îndrumat tragedia pe o cale nouă!“ [1]

Euripide participă din plin, ca un adevărat și mare artist, la evenimentele politice ale timpului pe care le oglindește mai direct în opera sa, îndeosebi perspectivele întunecate ale războiului peloponeziac; deplînge suferințele oamenilor, grozăviile măcelului; *Andromaca* și *Troienele* ne oferă imaginea unui ținut cotropit de război: pămînturi devastate, orașe ruinate sau incendiate, cei rămași în viață devin sclavi ai învingătorilor. Dezastrul Troiei este un prilej de a insista asupra dramei omenești, făcînd aluzii patetice la realitatea timpului său. „Tragedia familiei Priam este de fapt tragedia marii familii ateniene, aceea a căminului lipsit de sprijin și a tuturor celor lăsați în urmă, femei, bătrîni, copii“ [2].

Modificările aduse de Euripide în tragedie se văd mai bine în dramele sale din ciclul atrizilor care însă nu sînt la înălțimea artistică a creației predecesorilor săi. Iată, unele elementele de inovație aduse în *Electra* — singurul subiect tratat ca atare de toți marii tragediografi:

1. Acțiunea se petrece nu în fața palatului din Micene, ci la țară, în casa unui agricultor sărac, cu care se căsătorise Electra, silită de mama sa (nu cu un fiu de neam mare care să răzbune uciderea lui Agamemnon). Țăranul vădește însă noblețe și bunătate, o ferește de munci grele, îi respectă dorința de a rămîne fecioară. „Dacă m-am născut sărac, n-am suflet josnic și am să știu s-o arăt“, îi spune soțul formal lui Oreste, care răspunde: „Doresc drept gazdă mai repede decît un om bogat, pe omul sărac dar cu inimă“. Pentru Euripide este un prilej de a face *elogiul muncii* — singurul factor care după părerea sa poate da titlu de noblețe — și de a arăta suferința morală a oamenilor de jos care muncesc cu trudă, în contrast cu clasa dominantă în sînul căreia crimele cele mai teribile sînt la ordinea zilei.“ [3]

2. Oreste și Pilade îl ucid pe Egist în afara palatului iar pe Clitemnestra, Electra o ademenește cu vestea că ar fi născut

---

[1] Octavian Gheorghiu, op. cit. p. 59.

[2] E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Peloponèse*, Paris, 1951, p. 460, apud. Octavian Gheorghiu, op. cit. p. 287.

[3] Liviu Rusu, op. cit. p. 315.

Scanned with OKEN Scanner

un fiu; ea este de o ură înspăimîntătoare. Clitemnestra se apără cu argumentele ştiute dar nu răspunde cu violenţă fiicei ei, ci îndură cu blîndeţe imputările ce i se aduc. La toţi tragicii greci, Electra e stăpînită de ură şi dorinţă de răzbunare, dar la Euripide ura sa nu este doar dîrzenie şi conştiinţă justiţiară, ci deopotrivă, sălbăticie, ferocitate — ceea ce o face antipatică, iar prin contrast, Clitemnestra cîştigă o undă de simpatie. Culmea pasionalităţii răzbunării o atinge în dialogul cu Clitemnestra. Electra are rolul principal în uciderea mamei.

Se pune un accent mai puternic pe motivaţiile actelor criminale făptuite de Clitemnestra şi Oreste. Îndeosebi Clitemnestra îşi bazează apărarea pe scuza că l-a ucis pe Agamemnon ca o pedeapsă dreaptă pentru sacrificarea Ifigeniei.

Un alt argument era cel al infidelităţii lui Agamemnon, culminînd cu aducerea Casandrei, concubina sa în palat, ceea ce era desigur un motiv real de jignire. „Dar cînd la Euripide ea spune că aducerea acasă a Casandrei a fost factorul decisiv şi că ea nu şi-ar fi ucis soţul doar din cauza Ifigeniei, replica clară şi învederată este că ea se decisese să-l ucidă pe soţul ei înainte de a şti că el o va aduce pe Casandra cu sine".[1] Oricum această motivaţie nu apare decît la Euripide.

3. Deznodămîntul este şi el diferit: în locul Eriniilor răzbunătoare, apar *Dioscurii*, iar Eriniile sînt un fel de zeiţe cu cap de cîine, considerate sufletele sau fantomele morţilor în epoca primitivă, iar apoi divinităţi independente. Castor şi Pollux, fraţi ai Clitemnestrei, sînt cutremuraţi de fapta săvîrşită, dar o găsesc îndreptăţită. Ei îi spun lui Oreste să plece la Atena unde va fi judecat şi achitat de Areopag, iar Electra să se mărite cu Pilade. Cei doi fraţi se despart pentru totdeauna.

4. Oreste (din drama *Oreste* — corespunzătoare ca temă cu *Eumenidele* lui Eschil) şi Electra sînt urmăriţi în primul rînd de justiţia umană şi nu de cea divină. Poporul din Argos, unde e plasată acţiunea, este revoltat împotriva matricidului şi-i condamnă la moarte. În Adunarea poporului puţini i-au luat apărarea — între ei, prinţul Diomede, care a cerut să fie exilaţi, nu ucişi. În raport cu atmosfera încărcată de suflul morţii, gîndul este fericit dar nu firesc. Se produce acel *deus ex machina*, în

[1] Euripides, *Electra, Edited with Introduction and Commentary* by J. D. Denniston, Oxford, At the Clarendon Press 1939, p. XVI.

Scanned with OKEN Scanner

persoana lui Apolo, care o salvează pe Elena — sosită între timp împreună cu indecisul și mediocrul ei soț, Menelau — pe care poporul o ura. El o ia în împărăția zeilor, unde devine protectoarea marinarilor, îl salvează și pe Oreste, care se căsătorește cu Hermiona, fiica Elenei, pe care era gata s-o ucidă, după ce va fi achitat de Areopagul din Atena. „Finalul lui Oreste este fericit pentru toată lumea. E un sfîrșit de comedie. De altfel și în alte privințe piesa aceasta a lui Euripide amintește de comedia nouă a lui Menandru și de drama burgheză modernă“ [1].

Există în această piesă o stare de revoltă împotriva deciziilor arbitrare ale zeilor, o sete de pace și împlinire în plan uman, dar atmosfera nu are încărcătura emoțională a marilor tragedii, există în ea un nefiresc supărător al situațiilor.

Oreste a fost una din ultimele sale lucrări jucate la Atena. În ea Euripide „reduce același subiect căruia Eschil i-a conferit un fel de grandoare supranaturală, la proporții cu totul umane... Furiile nu mai apar decît în imaginația sa turmentată... Tabloul trasat de Eschil este fantastic, gigantic, înfricoșător, cel al lui Euripide, mai aproape de noi, este de un patetic inexprimabil... Autorul *Eumenidelor* îl întrece incontestabil pe rivalul său prin unitatea construcției, forța concepției. Autorul lui *Oreste* nu poate opune unor atari avantaje decît frumusețea, admirabilă este adevărat, a cîtorva scene“[2].

5. Și la Euripide, prezența și funcționalitatea muzicii decurge din trăsăturile definitorii ale teatrului său și contribuie totodată la accentuarea specificului său: forțele muzicale sînt umanizate și acționează ca un factor umanizator, în sinteza dramatică a rațiunii și sensibilității pe care o realizează ultimul mare tragediograf grec. Și la el muzica propriu-zisă se identifică cu muzica cuvintelor. Este vorba de muzicalitatea cuvîntului, de funcțiile muzicale ale acestuia, dintre care cea mai importantă este funcția magică. Puterea cuvîntului nu este totuși universală și totală, ci este supusă unor condiții îndeosebi temporale, kairitice. Invocarea divinităților — a celor principale, a celor secundare și chiar a celor chtoniene — cu pietate religioasă sau pur și simplu ca manieră poetică, se face prin rituri muzicale. În aceste situații, cînd rațiunea singură nu poate să dea seama de aspirațiile și

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 205.
[2] H. Patin, *Études sur les tragiques Grecs*, Euripide, tome I, Paris, Librairie Hachette, 1894, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

dorurile omului, recursul la muzică, la forţa ei demiurgică şi purificatoare, devine necesar. „Muzica acţionează iraţional asupra forţelor mistice ale lumii pentru a permite omului ceea ce raţiunea pare dificil să realizeze; această acţiune se manifestă sub forme diverse, mergînd de la strigătul şi gesturile cele mai rudimentare la melodia şi dansurile cele mai complicate ca acţiune incantatorie".[1]

Riturile muzicale îşi au originea şi în cultele lui Dionysos şi al Cybelei; ditiramul este prin el însuşi o expresie poetico-muzicală. La Euripide este accentuată *natura psihică* a unor atari manifestări indiferent dacă este vorba de muzica funebră sau de aceea care exprimă sentimente de bucurie. Dealtfel toate au avut la origine un caracter sacru, au fost formule magice căutate spre a supune un obiect animat sau inanimat.

Foarte interesantă este afirmaţia autorului citat că „o categorie deosebită de incantaţii ar fi la originea muzicii muncii, după indicaţiile pe care le dă Euripide. Efortul desfăşurat de muncitor ar fi rezultatul ritmului muzical căruia i se supune activitatea sa. Mecanismul de bază în această activitate constă în a acorda ritmul gesturilor cu ritmul unui anume ordin pronunţat muzical.... Acest ritm muzical în muncă este prin urmare un fel particular de incantaţie, care ajunge la mişcări ordonate în locul mişcărilor dezordonate provocate de incantarea orgiacă".[2] Sînt prezentate în acest studiu şi instrumente folosite la sărbătorile instituite în onoarea lui Dionysos.

Şi la Euripide muzica acţionează ca un factor intermediar între diferite regnuri ale experienţei umane, între divin şi uman.

În concluzie, muzica este la Euripide, înainte de toate, *psihagogică*, ea are puterea de a ridica sufletul uman pentru a-l pune în unison cu lumea divină, din care emană arta dramatică Este o concepţie schiţată încă din secolul al VI-lea graţie speculaţiilor pythagoriciene şi apoi codificată de Damon către mijlocul sec. V. Manifestările primare sînt orgiastice — lamentaţii, invocaţii, imprecaţii — forme incantatorii; pătrunde apoi elementul raţional, ordonator care, în sinteză cu cel iraţional, va alcătui esenţa manifestărilor muzicale.

Odată cu tragicii greci, se formează o filosofie a muzicii, care va deveni apoi mai sistematică. „Conţinutul acestei filosofii

---

[1] E. Moutsopoulos, op. cit. p. 90.
[2] Idem, p. 102, 104.

Scanned with OKEN Scanner

este totuşi lesne reductibil la un singur principiu, cel al *primatului ritmului, armoniei*, mişcării pe plan psihologic şi cosmologic... Noţiunea de *etos muzical*, care sublinia acest aspect pur uman apăruse... Punînd în valoare aceste date, tragicii au recunoscut muzicii un rol preponderent în constituirea şi situarea sufletului. Transcendenţa sa nu este considerată în opera lor decît în virtutea imanenţei sale în raport cu factorul uman".[1]

b. *Umanismul lui Euripide şi sistemul său de valori*

Aristotel l-a numit pe Euripide cel mai tragic dintre poeţi; la el predomină caracterul problematic al manifestărilor sufleteşti, înfăţişarea unor patimi violente, a unor conflicte de nesoluţionat „comentate prin tot felul de reflecţii filosofice".[2] El a fost în mai mare măsură preocupat de sensurile filosofice ale dramei, de atitudinea filosofică-poetică faţă de problemele vieţii şi problemele sociale. „Sub influenţa lui Protagoras, Euripide vede şi el în om măsura tuturor lucrurilor, ceea ce-l face în mod natural să atribuie omului locul cel mai important în tragedia sa şi să se arate ostil zeilor, a căror existenţă nu e departe de a o nega. Sub influenţa lui Socrate, acordă rolul precumpănitor în viaţă raţiunii, adoptînd şi el acea faimoasă maximă: «Cunoaşte-te pe tine însuţi»".[3]

Euripide depăşeşte formulele vechi de gîndire şi de artă, sub influenţa sofiştilor, promovează idei democratice progresiste, care armonizează interesele statului şi ale cetăţenilor, condamnă tirania şi vede în conducătorul statului mai curînd un cetăţean vrednic, după modelul lui Pericle. Condamnă, de asemenea, sclavia, căci nimic nu justifică dreptul de viaţă şi de moarte asupra sclavilor care sînt uneori mai buni decît stăpînii lor.

Umanismul lui Euripide, ca şi limitele sale, vor reieşi cu mai multă claritate într-o *perspectivă axiologică* a operei sale analizînd unele valori şi tendinţe ale acesteia.

— *Retorismul*, tendinţa de a transforma dialogul dramatic în discursuri şi dialoguri teoretice; uneori acesta este estompat de patriotismul său ardent. Elogiul Atenei ocupă un loc important în tragedia antică; oricare ar fi subiectul dramei, numele

---

[1] E. Moutsopoulos, op. cit., p. 133.
[2] **** Din activitatea ştiinţifică a cadrelor didactice din Institutul pedagogic din Bucureşti pe anul 1957*, Bucureşti, 1958, p. 285.
[3] Octavian Gheorghiu, op. cit. p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

orașului este cel puțin pomenit cu entuziasm, cu iubire, iar tradițiile eroice ale istoriei sale, originile mitice ale instituțiilor sale alcătuiesc uneori însăși substanța dramei. Caracterul politic, atît de conform cu spiritul general al unei literaturi care-și avea locul printre instituțiile de stat, se manifestă mai mult sau mai puțin în majoritatea operelor.

În *Rugătoarele* și *Heraclizii*, Atena ne apare, gardiana vigilentă și redutabilă a legilor divine și umane[1], chiar dacă sub raport estetic o dramă ca *Rugătoarele* * este mediocră tocmai datorită lamentațiilor, discursurilor care întrerup și stingheresc acțiunea, conflictului dramatic, imaginilor artistice care sînt pur și simplu înăbușite de dezbaterile de idei.

Iată, de pildă, *optimismul* lui Teseu într-o dramă consacrată unui război pustiitor cu toate nenorocirile și mizeriile lui: „Cineva a spus că viața omului e mai bogată în nenorociri decît în fericire. Eu sînt de părere contrară. După credința mea, binele de care avem parte depășește suma relelor noastre. Dacă n-ar fi așa, omenirea n-ar trăi pe acest pămînt". Democrit spunea că „cine vrea să fie fericit, nu trebuie să se ocupe de prea multe lucruri". În acest spirit crainicul din Teba îi spune lui Teseu: „obișnuiți să vă ocupați de prea multe lucruri, tu și cetatea ta". Deviza lui Euripide este însă: prin caznă multă, la fericire; Teseu răspunde: „cetatea cu caznă multă își dobîndește multă prosperitate".

Și în *Fenicienele* ** se manifestă asemenea tendințe către retorism, pasiunea pentru discursuri și filosofare: este nefirească

[1] Cf. H. Patin, op. cit., tome II, p. 182.

* Drama aceasta amintește numai prin titlu de cea a lui Eschil, dar este bazată mai mult pe *Cei șapte contra Tebei*. Motivul este istoric (inspirat din luptele și frămîntările din Atena, lupta dintre Cleon și Nicias, războiul cu Sparta, înfrîngerea dezastruoasă de la Daleon), dar tema este mitologică: rugătoarele sînt mamele eroilor argieni căzuți în războiul dus de Argos contra Tebei. Adastros, regele Argosului și socrul lui Polinice nu este scutit de vina, pe care și-o recunoaște singur, de a fi pornit acest război contra Tebei pentru a recupera și înmormînta cum se cuvine pe cei căzuți.

** Este o altă dramă a lui Euripide inspirată de episodul tratat de Eschil în *Cei șapte contra Tebei*; titlul nu are nimic comun cu conținutul, ci e dat după componența corului alcătuit dintr-un grup de fenicieni. Aici Iocasta care nu s-a sinucis rostește prologul și încearcă împreună cu Antigona să-i împace pe cei doi frați — fii ei, să împiedice duelul funest dintre ei, dar vine prea tîrziu și abia acum se sinucide pe cadavrele lor. În partea finală, cea mai dramatică, Menoiceu — fiul cel mai mic al lui Creon — refuzînd să fugă după sfatul lui Tiresias (care îi spusese acestuia că, pentru a salva patria, este necesară sacrificarea lui), se autosacrifică pentru binele patriei.

Scanned with OKEN Scanner

cei doi fraţi pe cîmpul de luptă, înaintea unei bătălii hotărîtoare, să discute astfel între ei:

„*Eteocle:* Femeile din naştere sînt fiinţe bîrfitoare... Dacă au un mic prilej de vorbă, ele adaogă multe altele. E o plăcere pentru femei de a nu spune nimic bun unele despre altele.

Polinice: Vorba adevărată e simplă şi nu are nevoie de tălmăciri variate. Ci ea are validitate prin ea însăşi. Pe cînd vorba nedreaptă, bolnavă în sine, are nevoie de leacuri savante.

Eteocle: Dacă trebuie să faci nedreptate pentru a deţine puterea, atunci a face nedreptate e cel mai frumos lucru. În alte cazuri trebuie să fii pios".

Să nu fim totuşi prea drastici cu imputările de retorism puse pe seama influenţei sofiştilor. Obiceiul unor atari discursuri e mult mai răspîndit în antichitate de vreme ce Homer însuşi, dascălul Eladei, îşi pune eroii pe cîmpul de luptă, chiar în momente culminante de încleştare războinică, să ţină discursuri.

— *Euripide este primul mare descoperitor al psihologiei feminine, al eternului feminin în literatură.* El a descifrat ca puţini alţii tragicul inimii omeneşti şi de aceea putem vorbi de realismul psihologic al personajelor sale chiar de mai redusă valoare dramatică. Excelează îndeosebi în modul de a zugrăvi şi pune în scenă personaje feminine pline de noblеţe, de distincţie, de puritate sufletească.

„Euripide este autorul care a zugrăvit cele mai frumoase chipuri de eroine tragice, figuri luminoase, gata de sacrificiu, fără să ezite în faţa morţii", scrie Ileana Berlogea[1], iar Guy Rachet afirmă: „Euripide pictează pasiunile şi e primul grec care, de la Homer încoace, a dat atenţie femeii. Există şi la Sofocle eroine excepţionale, dar cu excepţia Deianirei — scrie mai departe autorul citat — ele apar cu virtuţi cam masculinizate" (eu aş spune mai curînd cu virtuţi care nu gravitează în jurul unui nucleu sufletesc specific feminin, ceea ce nu înseamnă neapărat masculinizate). La Euripide însă, pe lîngă Medeea, „care e în definitiv mai mult nefericită decît vinovată" pe lîngă Fedra, în care poetul a întrupat suferinţele dragostei, pe lîngă Elena din *Troienele* plină de duplicitate, mai există şi fete eroice care îşi dau viaţa pentru libertate, pentru glorie, pentru familie, pentru

[1] Ileana Berlogea, op. cit, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

iubire, există mame eroice, femei bătrîne pe care suferința le-a călit. Toate măreţiile, toate slăbiciunile, toate nefericirile, toate eroismele şi toate laşităţile se găsesc la caracterele lui Euripide la care bărbatul şi femeia dobîndesc o importantă egalitate şi se întîlnesc mai ales pentru a se înfrunta decît a se uni".[1]

Alcesta, Polixenia, Ifigenia se caracterizează prin discreţie, farmec poetic, apetenţa pentru înalte valori sufleteşti, o noblețe dominată de fatalitate. O strălucită ilustrare a capacităţii sale de a descifra sufletul feminin este *Alcesta* *. E greu de înţeles faima de *misogin* a lui Euripide, care în *Alcesta* ne-a dat „una din cele mai suave figuri de femeie ale teatrului grec"[2] şi care s-a dovedit „un admirabil cunoscător al sufletului feminin".[3]

S-a spus că Socrate, reducînd filosofia de la speculaţii metafizice la aplicaţiile morale, a făcut-o să coboare pe pămînt. Euripide a înfăptuit o revoluţie similară pentru tragedie, degajînd-o de vălurile mitologice, făcînd din ea o expresie vie a umanităţii. În *Alcesta* el descrie afecţiunile domestice cele mai tandre, cele mai vii. Înainte de a ne introduce în partea patetică a subiectului, poetul ne dezvăluie partea minunată a lui printr-o scenă de originală invenţie. Unul din aspectele şocante este contrastul dintre devotamentul Alcestei şi insensibilitatea părinţilor lui Admetos care, deşi atît de aproape de moarte, refuză să moară pentru fiul lor.[4] Alcesta are un caracter de o rară puritate şi noblețe, este o femeie plină de gingăşie, capabilă de supremul sacrificiu, de o voinţă nestrămutată. În schimb, Admetos, în ciuda unor calităţi, nu are nimic eroic, acceptă sacrificiul soţiei sale, dar se lamentează că nu poate trăi fără dînsa. O noutate o constituie aici scena morţii, desacralizarea morţii, care are loc în văzul lumii.

O altă figură feminină altruistă pînă la sacrificiu, cu un caracter eroic nestrămutat, este Macaria, una din fiicele lui He-

[1] Guy Rachet, op. cit., p. 231.

* Alcesta, una din fiicele regelui Pelias din Iolcas, este gata, fără nici o ezitare, să moară în locul soţului ei Admetos, pentru care Apolo obţinuse aceasta de la Parce, zeiţele morţii, ca unică posibilitate de a scăpa de împărăţia lui Hades (după ce propriii săi părinţi refuzaseră să se sacrifice pentru el). După moartea sa, soseşte Heracle, care, înduioşat de durerea prietenului său, o readuce pe Alcesta din Hades.

[2] Aram Frenkian, op. cit. p. 38.

[3] Liviu Rusu, op. cit. p. 235.

[4] Cf. H. Patin, op. cit., tome I, p. 197—198, 213.

Scanned with OKEN Scanner

racle din *Heraclizii* *, despre care Frenkian scria că este „cea mai nobilă și pură creație a teatrului grec", deși ea nu apare decît într-un scurt episod al dramei. „Figura pură și neprihănită a Macariei nu poate produce o acțiune tragică prin lipsa unei posibilități de conflict omenesc. Ea este unul din acele caractere asupra cărora destinul tragic nu are priză... Actul sublim și curat al nobilei fiice a lui Heracle, este închis în sine și fără repercusiuni producătoare de conflict tragic pe plan uman"[1].

Un alt remarcabil personaj feminin este Polixena, fiică a Hecubei, care se sacrifică spre a răzbuna moartea lui Polydor (cf. *Hecuba* **); ea moare eroic și demn pe mormîntul lui Ahile, dacă avem în vedere suferința sa ieșită din comun. „În această piesă se desăvîrșește destinul Hecubei".[2] Suferința sa este intensificată pînă la paroxism. Uciderea ultimilor ei copii — Polyxena și Polydor, acesta din urmă din cauza avariției și trădării perfidului rege trac Polymestor — o face să cadă în acea frenezie, în acea furie de durere și de răzbunare, ce o împinge pe Hecuba la o stare violentă de disperare. Ea ghicește crima lui Polymestor și nu mai aspiră decît răzbunarea; ea îl imploră pe Agamemnon să-i îngăduie pedepsirea monstruoasei fapte pe care el însuși o deplora; Polymestor este privit ca un criminal infam care trebuia pedepsit."[3]

Hecuba este o capodoperă, o dramă psihologică ce pune în mișcare cele mai intime resorturi ale sufletului omenesc. Este marea calitate a lui Euripide de a descifra subtilitățile sufletești.

În *Troienele*, Euripide ne reamintește cu o inepuizabilă imaginație teribila catastrofă și oroarea acelei nopți care începuse ca o noapte de sărbătoare, dar sfîrșește în sînge și foc. Corul

---

* Piesa cu caracter mitico-istoric aparține perioadei războiului peloponeziac dar e de inspirație mitologică: Euristeu, regele Argosului care-l persecutase pe Heracle, îi urmărește și pe copiii lui. Aceștia își găsesc refugiu și ospitalitate la Atena, la Maraton, pe care oastea din Argos o devastează cumplit, pentru că Demofon, regele Atenei, fiul lui Perseu, refuzase să-i predea trimișilor insolenți ai lui Euristeu pe Macaria. Una din fiicele lui Heracle se oferă de bunăvoie să fie sacrificată. Alcmena, mama lui Heracle spre bucuria heraclizilor, decide ca Euristeu, luat prizonier de un vechi tovarăș de arme al lui Heracle, să fie ucis, în ciuda împotrivirii lui Demofon.

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 112.

** *Hecuba* aparține ciclului de legende din jurul războiului troian.

[2] H. Patin, op. cit., tome I, p. 364.

[3] Cf. op. cit., p. 390.

Scanned with OKEN Scanner

alcătuit din tinere troiene cîntă imnul funebru al patriei, ele își reprezintă terorizate scenele de groază la care au asistat, orașu' în foc, plin de tumult și de carnagiu, templele profanate, casele răvășite, părinți, frați, soți trecuți prin foc și sabie. Precumpănesc elementele cromatice. Polyxena pare a fi fericită scăpînd prin moarte de sclavie. „Niciodată Euripide nu s-a ridicat mai sus decît în acest rol al Polyxenei pe care trebuie s-o așezăm alături de Andromaca, de Alcesta; niciodată nu s-a apropiat mai mult de acele *modele eroice* ale lui Eschil și Sofocle pe care le-a alterat prea adesea idealul de frumusețe prin cercetarea unei naturi vulgare și abuzul de patetic".[1]

Hecuba din *Troienele* * este altă prezență scenică copleșitoare; este figura centrală a dramei și un factor de unitate al ei Cu totul admirabilă e demnitatea și mîndria acestei femei, care a pierdut totul — tron, bogăție, copii, soț și chiar libertatea (este captivă), dar nu și-a pierdut demnitatea care presupune o mare capacitate de trăire, de libertate interioară.

— *Preponderența aproape totală a elementului omenesc, a planului uman în raport cu cel divin.* La Euripide lipsește orice proiectare a acțiunii umane, pe plan divin acțiunile oamenilor nu sînt conduse de zei. Se manifestă chiar îndoiala despre o existență postsepulcrală, despre o viață dincolo de moarte. În tragedia *Meleagom* un personaj spune: „Cînd moare omul, el devine pămînt și umbră. Nimicul se întoarce în nimic".

În drama *Heracle* **, în care marele erou apare atît de omenesc, distingem două idei din acest punct de vedere:

1. Și la Sofocle, eroul mitologic săvîrșește multe fapte în folosul oamenilor, dar în același timp întreprinde aventuri nesă-

---

[1] Idem, p. 380.

* *Troienele* este o preamărire a învinșilor. Toată noblețea și tăria de suflet este de partea lor, pe cînd grecii apar ca sălbaticii fără suflet în urma beției victoriei" (Aram Frenkian, op. cit., p. 163). Euripide care și-a iubit mult patria înțelege cît de importantă este împăcarea și solidaritatea elenismului.

** Este vorba în această dramă de conflictul dintre bătrînul Amfitrion, tatăl pămîntesc al lui Heracle și Licos, Tiranul care a uzurpat puterea în Teba. Cel dintîi este silit să iasă din templu și să se predea, aducînd aspre dar îndreptățite imputații lui Zeus. În acel timp de primejdie pentru familia sa Heracle era plecat în aventuri primejdioase spre binele oamenilor. El sosește între timp, îl răpune pe Licos dar acțiunea continuă fără necesitate, fără unitate cu nebunia primejdioasă a lui Heracle, trimisă de veșnic geloasa Hera, cu disperarea sa cînd își revine și își dă seama ce a făcut.

Scanned with OKEN Scanner

buite, duce o viaţă adulteră, îi tîrăşte pe oameni în sclavie. Eroul lui Euripide este un soţ credincios, plin de gingăşie faţă de soţie şi copiii săi, de veneraţie faţă de bătrînul Amfitrion, pe care-l recunoaşte drept adevăratul său tată, renegîndu-l pe indiferentul şi insensibilul Zeus. „Şi astfel, în locul lui Heracle, impulsiv, cu porniri trufaşe, căutător de aventuri care să-i mulţumească toate poftele, aici apare un Heracle stăpîn pe sine, puternic în prezenţa sa morală".[1] În acelaşi fel se pronunţă şi Aram Frenkian: „Figura lui Heracle din tragedia lui Euripide cu acest nume este de o noblețe şi elevaţie morală demne de puternicul şi bravul erou care a purificat pămîntul şi marea de monştri devenind binefăcătorul Greciei: această notă personală pe care o aduce Euripide, arată geniul lui tragic în toată splendoarea sa..."[2]

2. Oamenii au o atitudine rebelă în faţa zeilor care sînt cruzi, fiinţele umane fiind ca nişte marionete în mîna lor. Revolta lui Euripide, în comparaţie cu cea a lui Sofocle, merge pînă la negarea, contestarea lor. În măsura în care el admite totuşi existenţa lor, zeii comit nedreptăţi, duc o viaţă adulteră, sînt însetaţi de dorinţa de stăpînire, nu pot fi decît nişte plăsmuiri nefaste ale fanteziei poeţilor. Adevărata zeitate ar trebui să fie deasupra tuturor păcatelor şi deşertăciunilor omeneşti. Heracle însuşi îi expune lui Teseu — într-un lung discurs — viaţa şi faptele sale, prilej de rechizitoriu aspru contra zeilor şi contra lui Zeus în special. „Euripide nu este un cugetător servil, nici un eclectic, ci are părerea sa personală despre lucruri. După opinia noastră, ideea lui Amfitrion e că sau Zeus nu ştie ceea ce se întîmplă cu Amfitrion şi cu familia lui Heracle sau, dacă ştie, atunci nu are sentimentul dreptăţii".[3]

— *Valori psihologice şi etice:* în drama *Hipolit*, inspirată de motivul biblic Putifar apare fenomenul numit *Eros arrhytmos*.

Euripide este şi aici un succesor al lui Sofocle şi precursor al lui Racine. Nu are forţa de elevaţie a celui dintîi, dar se caracterizează în schimb printr-un ton mai dulce şi mai emoţionant — aceeaşi simplitate a efectelor, aceeaşi naivitate a moravurilor şi limbajului, atît de proprii lui Euripide. În această tragedie, pasiunea acţionează ca destin. Fedra anticipează pasionalitatea

---

[1] Liviu Rusu, op. cit. p. 275.
[2] Aram Frenkian, op. cit. p. 142.
[3] Idem, p. 135.

Scanned with OKEN Scanner

modernă a sufletului feminin, dar Hipolit este mai greu de înțeles. Autorul a vrut să întruchipeze în el imaginea naturii umane perfecte; frumusețea eroică a mamei sale, Amazonia. În *Hipolit*, „o furie adulteră și incestuoasă, o pudoare virginală și o credință inviolabilă, o eroare involuntară, o irezistibilă mînie nu sînt decît instrumentele mortale care acționează împreună la răzbunarea unei divinități".[1] Fedra păstrează totuși o trăsătură de virtute, de puritate pînă în momentul cînd pasiunea sa este obiectul indiscreției unei sclave. Atunci pentru a salva gloria și onoarea copiilor ei calomniază inocența, devenind odioasă.

Din cauza unui blestem de familie — iubiri pătimașe, chiar patologice, porniri senzuale violente, ca aceea a mamei sale Pasifae — Fedra, soția lui Teseu (după ce acesta a părăsit-o pe sora ei Ariadna, în insula Naxos) îl iubește cu patimă, cu o văpaie de foc ce o mistuie pînă la disperare și nebunie, pe fiul ei vitreg — Hipolit — fire cu totul opusă. Din ciocnirea celor două excese apare un hybris. Tema i-a inspirat și pe alții — ca Seneca, Racine, D'Annunzio.

Hipolit este, prin excelență, o dramă psihologică. „Euripide scormonește cute adînci ale sufletului. Drama lui Euripide este magistrală. Încă nu se văzuse pe scena ateniană o disecare și o descifrare atît de pătrunzătoare a iubirii feminine".[2]

Tragedia *Hipolit* este una dintre acelea care ne învederează în modul cel mai fericit ideile și geniul lui Euripide. Atît Fedra, cît și „Hipolit sînt tipuri omenești care rămîn pentru totdeauna fixate în mintea spectatorilor. Analiza sufletului lor este de o finețe rar atinsă în teatru".[3]

Fedra este o ființă bună, cinstită, care n-ar vrea să facă rău dar devine instrument al răzbunării Afroditei. Hipolit este nobil, virtuos, respectuos, cast, bun camarad, pasionat de vînătoare și de cai. Euripide nu împărtășește opiniile morale rigide și unilaterale dar este departe și de relativismul și nihilismul sofiștilor.

O dramă psihologică este și *Andromaca* — deși este apreciată sub raport artistic ca mediocră, lipsită de unitatea de căldură și avîntul marilor tragedii; soția lui Hector devine sclava lui Neptolem — fiul lui Ahile, cu care are un fiu; ea intră în conflict cu Hermiona, fiica lui Menelau, care din gelozie vrea să o

[1] Henri Patin, op. cit., p. 43.
[2] Liviu Rusu, op. cit. p. 261.
[3] Aram Frenkian, op. cit., p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

răpună sub pretextul că Andromaca vrea să-i ia tronul și i-a făcut farmece ca să rămînă stearpă. La aceste false acuzații, fosta prințesă troiană răspunde: „Bărbatul tău te detestă nu din cauza farmecelor mele, ci fiindcă nu ești în stare să conviețuiești cu el în chip potrivit. Frumusețea nu-i un filtru de dragoste, ci calitățile sufletești desfată pe soți". Este apărată de Peleu, bunicul lui Neptolem — un bătrîn bun, simpatic, inimos, care-i aruncă lui Menelau în față acuzația de violență, lașitate, ridicol și caraghios. Hermiona, conștientă de gravele consecințe ale actelor sale, vrea să se sinucidă, dar în cele din urmă fuge cu Oreste la Sparta.

O dramă psihologică din ciclul troian este *Hecuba* în care eroina soarbe pînă la fund cupa suferinței, intensificată pînă la paroxism. Este marea calitate a lui Euripide de a descifra subtilitățile sufletești. „Nimeni nu a știut mai bine decît el să vorbească graiul duioșiei, al suferinței, al sfîșierii sufletești, al groazei, al milei. Imensa sensibilitate a poetului îngăduie să descrie cu naturalețe, dar și cu realism, toate felurile de emoții".[1]

Să mai amintim și drama atît de puțin verosimilă, atît de puțin consistentă — *Elena*, în care nu subtilitățile psihologice sînt cele care predomină ci nefirescul unor situații; Elena nu este femeia blestemată din *Troienele* și *Oreste* ci femeia ideală, complet nevinovată, fidelă soțului ei pe care-l așteaptă; Paris nu a răpit-o pe adevărata Elena, ci fantoma, umbra ei.

Personajele lui Euripide se formează, evoluează prin continue analize psihologice și introspecții, prin îndoieli și ezitări. Cu cîteva excepții, acțiunea dramatică este călăuzită nu de convenții ci de *logica sentimentelor* care asigură și unitatea dramelor sale. Aristofan i-a adus o acuzație care, pentru noi, sună ca un elogiu: i-a situat pe eroi la nivelul oamenilor obișnuiți, atribuindu-le slăbiciunile acestora. Prin aceasta, valoarea educativă a tragediei a sporit, nu a scăzut. Așa se explică de ce el a fost cel mai aproape de poeții moderni, de ce tragedia romană și cea modernă a mers mai ales pe urmele lui Euripide. Euripide a răspîndit cu o extraordinară intensitate îndoielile și temerile vremii sale: tonul amar, atmosfera înfrîngerii, zdruncinarea primatului politic și a prestigiului cultural al Atenei, năzuința de a da expresie unei realități trăite.

---

[1] Guy Rachet, op. cit., p. 232.

Scanned with OKEN Scanner

„Medeea, Alcesta, Ifigenia sînt eroine care-şi asumă singure dreptul de a-şi hotărî soarta. Spre deosebire de Oedip, pus în situaţia să plătească pentru fapte săvîrşite chiar fără voia lui, eroinele lui Euripide au dreptul să aleagă binele sau răul... Schimbările de atitudine, trecerea de la un mod de a vedea lucrurile la altul, concentrarea tuturor forţelor pentru îndeplinirea scopului anume al lor constituie acum elementele definitorii ale eroului dramatic, legînd în mod organic evenimentele de el, de voia şi deciziile lui. Tot ceea ce la Eschil era poruncă divină, iar la Sofocle pasiune şi dorinţă fierbinte, iubire fără margini pentru un părinte bun sau nevoia de a face dreptate devine la Euripide un complex de cauze subiective şi obiective, afective şi sociale". [1]

— *Un profund sentiment patriotic*, de mîndrie a apartenenţei la o cetate, la un oraş ca Atena, străbate adesea din dramele lui Euripide. Locul acţiunii este în majoritatea cazurilor Atena, glorificarea sa ca primă cetate a Greciei. Din Atena pornesc toate razele de lumină care fecundează cele mai mănoase soluri ale culturii. O dramă semnificativă în acest sens este şi *Ion** — fiul lui Apollo şi al Creusei, fiica regelui Orechton al Atenei, părăsit de mic şi crescut la Templu de preoteasa Pitia. După numeroase peripeţii, Ion ajunge regele Atenei şi din el se trage unul din cele mai strălucite neamuri greceşti — *ionienii*, ce vor popula o bună parte din Elada, insulele lumii Egee şi ţărmurile Asiei Mici. Xatos, soţul legiuit al Creusei, a avut şi el cu aceasta doi fii: Doros, din care se vor trage dorienii şi Ahaios, din care ar proveni aheenii.

„*Ion* reprezintă o puternică redresare în dramaturgia lui Euripide, este una din marile lui creaţii. Faţă de cele cîteva drame precedente, în care... acţiunea este în plină destrămare, aici avem o acţiune strînsă, unitară, condusă cu mînă sigură prin complicaţii dificile... Ion este una din cele mai simpatice figuri ale lui Euripide. El este plin de naturaleţe, vioi, zglobiu, dar în acelaşi timp pătruns de o noblеţe care ne cucereşte". [2]

După opinia lui H. Patin, *Ion* face parte din seria tragediilor *romaneşti*. Romanul ca gen literar nu apăruse, dar elemente epice de roman găsim în alte producţii literare de felul lui *Ion*, în legende şi mituri. Istoria epopeii oferea o primă dovadă a unei revoluţii

---

[1] Liviu Rusu, op. cit. p. 290—291.

* *Ion* este eponimul ionienilor şi al atenienilor, se inspiră din mituri şi legende nu prea vechi.

[2] Liviu Rusu, op. cit. p. 290—291.

Scanned with OKEN Scanner

de gust. Semnificativ este dialogul Ion-Creusa: „Cită artă şi firesc în acest dialog... Ion este mişcat de nenorocirea Creusei". [1]

În *Ifigenia la Aulis* conceptul de patrie depăşeşte orizontul unui patriotism îngust, el îmbrăţişează acum întreaga Eladă, nu doar Atena sau Atica. Ion este un tînăr naiv, de o mare puritate sufletească, crescut într-un mediu de armonie cu natura, ferit de conflicte şi deşertăciuni, dar şi fără asceză, renunţări care mistifică sufletul şi deformează caracterul. Este întruchiparea unei naturi neviciate, a unui mediu curat, prielnic unei libere dezvoltări.

Sentimentul iubirii de patrie nu piere din inimi nici chiar în clipe de dezastru, cînd totul pare pierdut. Iat-o pe Casandra, după distrugerea Troiei, cînd prinţesele troiene, în frunte cu mama lor Hecuba, deveniseră sclave ale conducătorilor ahei, adresîndu-se mamei sale:

„..... Cu bine, o, mamă,
Nu lăcrima. O, patrie dragă şi voi, fraţii mei
De sub pămînt şi tu, tată cel ce viaţă ne-ai dat
Nu mă veţi aştepta îndelung,
Voi veni la cei morţi în triumf după ce
Voi fi spulberat pe Atrizii care ne-au dus la pieire" [2]

Dramele *Ion*, *Alcesta*, *Heraclizii* şi *Oreste* aduc o inovaţie importantă faţă de tradiţie: un *happy end*, un sfîrşit bun, fericit. Ion se apropie de noua comedie attică a lui Menandru, prin caracterul său romanţios poetic, de o frumuseţe cuceritoare.

Despre această dramă şi despre *Elena*, Ileana Berlogea formulează o foarte interesantă apreciere: ele „sînt piese în care nu mai găsim eroi vinovaţi de pasiuni răscolitoare, aducînd nenorocirea lor şi a familiei lor, ci oameni care luptă pentru regăsirea fiinţelor iubite, întruchipînd astfel un moment de trecere de la preocupările privind destinul cetăţii şi al omului în general, la individ, de la problemele generale la cele particulare". [3]

— *Pledoaria împotriva războiului*, înfăţişînd în chip zguduitor consecinţele sale dezastruoase: în *Troienele* sînt tablouri zguduitoare ale ruinelor Troiei. O impresie profundă produce dezastrul ce-l suferă o cetate cucerită şi distrusă.

---

[1] H. Patin, op. cit., tcme II, p. 57.
[2] Euripide, *Troienele*, în româneşte de Dan Botta, în *Tragici greci* p. 591—592.
[3] Ileana Berlogea, op. cit., p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

Euripide și-a preamărit patria în spiritul fraternității și solidarității elenice, dar „Tragedia *Troienele* este o preamărire a învinșilor. Toată noblețea și tăria de suflet este de partea lor... Toată drama este o biciuitoare lecție de clemență, umanitate și moderație, dată grecilor, arătîndu-le tocmai contrariul lor“.[1] O scenă zguduitoare este aceea în care Casandra în delir, cu o facă în mînă, rostește cuvinte profetice.

Euripide a arătat în chip emoționant consecințele funeste ale războiului, ale cărui victime jalnice sînt nu numai învinșii, dar și învingătorii. Și dacă în *Heraclizii* de dinaintea războiului peloponeziac se ia apărarea orfanilor și oprimaților, atmosfera fiind aceea a războiului drept, în *Hecuba* și *Troienele* războiul nu mai are nimic glorios, tabloul este înfricoșător.

Este cert că Euripide detesta războiul și chiar atunci cînd era în joc soarta Eladei *(Ifigenia la Aulis)* el privește cu ironie jertfa inumană a unei copile naive, iar *cultul patriei* își află o contrapondere puternică în *oroarea de război.* La ce folosesc grandoarea și strălucirea unei cetăți dacă războiul dărîmă totul? se întreabă el. În alte drame Euripide își manifestă convingerile antirăzboinice în tirade retorice, dar aici „totul e topit în focul simțirii“. „Rareori s-a scris o asemenea operă împotriva războiului, pentru cauza păcii“.[2]

Un rechizitoriu împotriva războiului și o pledoarie pentru pace găsim și în *Hiketidele*, deși — sau tocmai pentru că are în centru războiul. Războiul dus de Teseu nu e unul de cucerire ci de restabilire a dreptății. El adresează apeluri repetate la o pace: „...noi știm cu cît este pacea mai prețioasă decît războiul, pacea iubită de muze, odioasă furiilor, favorabilă fecundității și belșugului.“ Chiar Adrastos, care dusese război contra Tebei, exclamă: „Oameni nenorociți, pentru ce să recurgeți la arme și să vă ucideți între voi! Destul a fost, stați acasă în pace și lăsați și pe alții în pace“. *Oreste* se încheie cu cuvintele lui Apolo: „Mergeți și cinstiți *pacea*, cea mai frumoasă dintre zeițe“.

Euripide a întrevăzut chiar perspectiva păcii universale — „întreg pămîntul să fie liber pentru omul cinstit“. El îi consideră pe oameni ca singurii răspunzători ai păcii sau războiului, părăsind teza intervenției divine, catastrofale. „A evita războiul este datoria

---

[1] Aram Frenkian, op. cit., p. 162—163.
[2] Liviu Rusu, op. cit., p. 301.

Scanned with OKEN Scanner

oricărui înțelept" — spune Casandra din *Troienele*, cu atît mai mult cu cît războiul permite supunerea celui mai slab de către cel mai tare. Chiar Poseidon își încheie prologul piesei astfel:

„Nebun e între muritori acela
Ce spulberă cetăți părăginind
Altare și morminte — adăpostul
Sfințit al celor morți. Pînă la urmă
Acela e pierdut". [1]

Cuvinte ce confirmă justețea aprecierii: „... *Troienele* se numără printre cele mai nobile condamnări ale războiului și crimelor pe care le prilejuiește". [2]

Cea mai odioasă dintre aceste crime este uciderea unui prunc nevinovat — Astyanax, fiul lui Hector și Andromaca, spre a pieri astfel și ultima speranță a renașterii Troiei. Hecuba — deși adusă ea însăși în stare de sclavie, li se adresează astfel ucigașilor:

„Lăsați-i jos rotundul scut al lui
Hector. Priveliște de jale este
El pentru mine. Nu mi-e drag să-l văd.
O, voi ahei ce vă trufiți mai mult
Cu armele decît cu mintea, pentru ce
Temîndu-vă de un copil ați făptuit
Această crimă nemaipomenită?
Vă era teamă să nu-nalțe odată
Troia căzută? Nu sînteți nimic.
Cînd Troia e căzută și troienii
Înfrînți, voi v-ați temut de-un prunc. Urăsc
Spaima de care se-nspăimîntă omul
Cel nepătruns de fioru-nțelepciunii
.....
Ce-ar putea scrie pe mormînt poetul:
Argeii au ucis acest copil
Temîndu-se de dînsul? Rușinoasă
Inscripție pentru Hellada" [3]

— *Valoarea omului la Euripide și spiritul său filosofic.* Dacă a predecesorii săi problema fundamentală a fost, cum am văzut,

[1] Euripide, op. cit., p. 573.
[2] Dionisie Pippide, în op. cit., p. 568.
[3] Euripide, op. cit., p. 625—627.

Scanned with OKEN Scanner

aceea a destinului, Euripide pune în cu totul alt mod problema eroului tragic, el nu mai conferă rol determinant destinului, ci libertății: în genere oamenii sînt duși nu de fatalitate ci de pasiune și interesele lor pămînteşti. De aici minimalizarea zeilor, deznodămîntul prin *deus ex machina* fiind, nu atît o intervenție supraomenească, cît o fantezie poetică, nu tocmai justificată și fericită, dar ea nu anulează cîtuși de puțin lipsa de respect pentru zei, protestul permanent împotriva lor. „Se vede o adevărată ură față de zei, pe care Euripide îi încarcă foarte des cu defecte grave ori cu ridicol. În tot cazul și afară de foarte rare excepții zeii trezesc la spectatori un sentiment de ură și dispreț". [1]

Centrarea pe om rezultă și din rolul sentimentelor, neglijate de Eschil, subordonate rațiunii la Sofocle, dar pe care Euripide le restabilește în toate drepturile lor, prețuite ca atare fără a fi integrate în alte contexte axiologice. „Electra din tragedia cu același nume a lui Euripide împărtășește dragostea fratelui său Oreste, ei au copilărit împreună, ea l-a îngrijit cînd a fost bolnav și amîndoi au acum același gînd: răzbunarea crimei săvîrșită de Clitemnestra. Dragostea Electrei este instinctivă, naturală, nu este subordonată unor norme morale". [2]

Natura tragicului la Euripide ne obligă să facem o distincție și necesară și instructivă, între *destinul exterior* (zei, soartă, fatalitate etc.) și *destinul interior*. Marele tragediograf săvîrșește două operații complementare: interiorizarea și laicizarea tragicului. El ne atrage atenția asupra complexului sufletesc care determină acțiunile omului asupra raporturilor dintre oamenii din sînul familiei, precum și a raporturilor dintre individ și societate". [3]

Laicizarea influențează realizarea dramatică, fondul de idei și sentimente, autonomia sufletească a eroilor — ființe dominate de o pasiune puternică, mistuitoare, în ciuda unor ezitări, îndoieli. Numai Hecuba, mama ce nu cunoaște milă pentru ucigașul copiilor ei, răspunde unui alt adevăr profund, acționează fără ezitări, fără cea mai mică urmă de îndoială, fiind poate singura ce are măreția olimpiană și intransigența eroilor eschilieni.

Problema eliberării omului de prejudecăți sociale, năzuința către armonie, ideea egalității tuturor oamenilor conform legilor

---

[1] Octavian Gheorghiu, op. cit., p. 73.

[2] *** *Din activitatea științifică a cadrelor didactice din București pe anul 1957*, p. 289.

[3] Octavian Gheorghiu, op. cit., p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

naturii, sînt mereu prezente în opera sa. Valoarea omului atîrnă nu de averi sau străbuni, ci de calitățile sufletului. El nu-i mai disociază pe oameni nici după rang — am văzut cît de simpatică și pozitivă este figura țăranului din *Electra*.

În raport cu predecesorii săi, la Euripide găsim un spirit filosofic mai pregnant manifest, dar este lipsită de sens întrebarea dacă el a fost mai degrabă un filosof decît un poet (cf. Decharme, *Euripide et L'esprit de son théâtre*); opera sa poate fi analizată, desigur, din punct de vedere filosofic, dar nu este vorba de filosofie ca latură dominantă, doctrinară, ci de spiritul filosofic în cele mai diverse ipostaze poetice: „Strădania de a prezenta adevăratul chip al omului, de a analiza în chip obiectiv patimile și sentimentele lui este mereu prezentă în opera tragicului nostru. Bineînțeles orice producțiune dramatică trebuie să țină seama de psihologia personajelor și de logica sentimentelor. Euripide expune noile idei ale sofiștilor, le teoretizează îndelung, le discută, devine propagandistul și apostolul acestei doctrine... El a fost atras mai ales de acești filosofi, pentru că doctrina sofiștilor corespundea mai bine tendinței sale de a pune totul în discuție și de a cerceta mereu esența tuturor lucrurilor". [1] Dar Euripide a fost și discipolul vechilor filosofi materialiști greci și a vechilor înțelepți. După Aram Frenkian, concepția despre divinitate a lui Euripide a fost influențată de tradiția materialistă și raționalistă a gîndirii grecești, care s-a exercitat asupra sa îndeosebi prin Anaxagoras din Clazomenes și Diogenes din Apolonia. „Și în această privință Euripide se plasează pe linia progresistă inspirată de vechii filosofi greci de la Thales din Milet pînă la Democrit și la sofiști". [2]

Într-o măsură sau alta, aceste note caracteristice ale teatrului lui Euripide se manifestă în întreaga sa operă, dar ele se vădesc mai ales în marile sale capodopere: *Ifigenia la Aulis*, *Ifigenia în Taurida*, *Medeea* și *Bachantele*.

c. *Ifigenia sau despre sublimul tragic*

Ifigenia la Aulis, scrisă la vîrsta de 73 de ani în ambianța de tihnă a ultimelor sale creații, zugrăvește cel mai dramatic episod din expediția contra Troiei: oastea greacă nu mai poate înainta din cauza vînturilor neprielnice. Impasul nu va putea fi depășit fără a fi sacrificată Ifigenia zeiței Artemis. Agamemnon, pradă

---

[1] Gennaro Perrotta, *I tragici greci*, 1931, p. 157.
[2] *Studii de literatură universală*, 1956, p. 145.

Scanned with OKEN Scanner

unor răvășitoare frămîntări lăuntrice și sub presiunea lui Menelau scrisese Clitemnestrei să vină împreună cu Ifigenia sub pretextul căsătoriei ei cu Ahile. Ros de suferință și de remușcări, scrie o nouă scrisoare să nu mai vină, dar e prea tîrziu. În conflict cu Menelau la început, acesta e gata să renunțe, dar după sosirea celor două femei, Agamemnon este acela care nu mai poate da îndărăt.

„*Ifigenia la Aulis* este prin excelență o dramă psihologică. Ea se distinge printr-o unitate arhitectonică deosebită. Acțiunea este extrem de redusă, tot ce se întîmplă e semnificativ producînd încordare, se petrece pe plan sufletesc: este zbaterea personajelor care ezită, se frămîntă, trec prin diferite schimbări". [1]

A. Bonnard afirmă că Euripide situează din nou tragicul condiției umane în acea zonă a ființei în care instinctele, sentimentele cele mai diverse nu acceptă să fie controlate și dirijate de rațiune, de o voință fermă, de principii acceptate și de aceea ele ne duc la întîmplare în toate direcțiile. E mult spus și, ca atare, eronat, mai ales pentru această dramă cu o construcție atît de unitară. În fapt este vorba despre o dialectică foarte complexă a vieții sufletești, de o tensiune puternică între sentimente și rațiune, cu ponderi schimbătoare, cu schimbări și ezitări, dar nimic nu se desfășoară la întîmplare și haotic. Autorul citat observă el însuși că într-o familie în care bărbații sînt numai sensibilitate și nervi, Clitemnestra e numai voință — din nou tendința de polarizare oarecum simplificatoare, dar și așa voința Clitemnestrei, cel puțin aici, nu e doar o patimă activă, ci și o formă activă a rațiunii. Și apoi, ce fel de soție desăvîrșită poate fi — cum se spune (chiar fără a lua în considerare ce se va întîmpla) — dacă s-a căsătorit în silă cu Agamemnon, dacă durerea ei este impură, amestecată cu vulgare satisfacții, iar demonul tragic pune stăpînire pe această mamă denaturată? Ceea ce face ca scenele cele mai crude să fie — după Bonnard — cele în care Ifigenia, părăsită de tatăl ei, trebuie să se mulțumească cu consolările nelalocul lor ale mamei sale.

Ifigenia la Aulis „... este una din capodoperele teatrului grec. În locul prologurilor obișnuite la Euripide, care constituie părțile slabe ale tragediilor lui, avem aici expoziția în acțiune de toată frumusețea". [2]

---

[1] Liviu Rusu, op. cit., p. 345.
[2] Aram Frenkian, op. cit., p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

Ifigenia, aflată în splendoarea tinereții, este plină de gingășie, de grație — ceea ce sporește dramatismul scenelor următoare cu o desfășurare dinamică, tulburătoare: dialogul lui Agamemnon cu Ifigenia, Clitemnestra, Ahile, care este uluit de ceea ce află și revoltat în același timp că a fost implicat fără să știe în acest plan sinistru, apoi uimirea de groază a Clitemnestrei. Teribilă este mai ales scena Agamemnon—Clitemnestra, în care ea nu ezită să-l amenințe, cu cuvinte rău prevestitoare:

„Dar află, vom scorni prilej cît de mărunt
Și eu și fetele ce mi le ierți de moarte
Să te primim la-ntoarcere cum se cuvine!
Pe zei, nu mă împinge ca să mă port cu tine
Ca o nemernică, nu fii nici tu nemernic“ [1]

Emoționante sînt și cuvintele Ifigeniei, căreia, neavînd vocea lui Orfeu pentru a fermeca și înduioșa pe oricine, nu-i rămîn decît lacrimile:

„De ce n-am, tată, glasul cu har al lui Orfeu,
Ca stîncile să vină, smerite să m-asculte,
Ca vorbele să sune stăruitor în inimi
Și să înving prin vrajă? Dar eu nu știu, vai, decît
S-aduc prinos de lacrimi, atîta mi-e puterea
. . . . . .
Nu mă sili să văd
Lăcașurile umbrei. Întîia te-am chemat
Cu numele de tată și tu mi-ai spus «copilă»
M-ai legănat întîia pe mine pe genunchi,
M-ai alintat în schimbul răsfățurilor mele“ [2]
. . . . . .

Și încheie astfel, într-o ipostază cu totul străină adevăratului profil moral al Ifigeniei, explicabil însă prin puternica emoție pe care i-a provocat-o zguduitoarea veste:

„O vorbă mai adaug să-ți birui îndîrjirea:
Lumina pentru oameni e darul cel mai dulce
Și bezna din tărîmul lui Hades, mohorîtă.

[1] Euripide, *Ifigenia la Aulis*, traducere și note de Alexandru Miron, Editura Univers și Teatrul național I. L. Caragiale, 1975, p. 61.

[2] Euripide, op. cit., p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

Numai un ins cu mintea stricată vrea să moară.
Mai bine-un trai amarnic, decît o moarte mîndră!"[1]

Dar Agamemnon, oricît de cumplită i-ar fi durerea, nu mai poate da îndărăt, voința lui este a întregii oștiri și chiar o voință mai presus de oameni. În ultimă analiză, interesul și voința Greciei este în joc.

„Fiica mea, nu Menelaos m-a robit,
Nu eu m-am gîrbovit sub jugul vrerii sale.
Helada poruncește să i te jertfesc
Cu voia mea sau fără, mai presus de mine,
Prin fapta mea și-a ta voi dobîndi, copilă,
Să fie țara liberă încît barbarii
Să n-o mai umilească prin furturi de neveste."[2]

Să luăm aminte la această motivare lăsînd la o parte faptul că sacrificarea oamenilor este un obicei barbar (sau, oricum, aparține unor civilizații străvechi, arhaice, iar Agamemnon vorbește de primejdia barbarilor, după binecunoscutul model de judecată — tot ce nu e grec e barbar) lăsînd la o parte și faptul că ei, aheii, micenienii etc. — într-un cuvînt, grecii arhaici erau cei ce inițiaseră o expediție războinică de cotropire, și nu Troia (care de altfel era mai bogată și la un stadiu superior de civilizație), trebuie să raportăm cuvintele citate ale conducătorului expediției la starea de lucruri din vremea lui Euripide. Jertfa devine atunci un gest simbolic, ea semnifică dăruirea pînă la sacrificiul vieții pentru salvarea patriei, așa cum Ana este zidită de vie pentru a dăinui de-a pururi o neasemuită construcție sacră. Era un limbaj care viza atunci nu numai unitatea poporului grec, dar mai ales salvarea a ceea ce a constituit inima și capul acestui popor, nucleul axiologic al culturii grecești — *Atena*.

Una din caraoteristicile dramei o constituie ezitările, oscilațiile morale ale personajelor. Schimbarea cea mai semnificativă se petrece în sufletul Ifigeniei, Euripide vădind din nou o profundă înțelegere psihologică. „Desigur, asemenea schimbări, pentru oricine a cercetat sufletul omenesc, nu sînt neverosimile. Omul se compune din astfel de contraste și este dus de sentimentele sale încoace și încolo, pînă se poate decide în mod brusc pentru o

[1] Idem, p. 63.
[2] Idem, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

soluție eroică, care duce la sacrificarea ființei sale. Ezitările de la început sînt tot ce poate fi mai adînc omenesc și hotărîrea finală e cu atît mai sublimă și înaltă, cu cît ființa omenească calcă prima peste instinctele sale cele mai adînci de conservare a existenței proprii și aici Euripide se dovedește a fi un mare cunoscător al sufletului omenesc."[1]

Într-un chip similar se pronunță și Liviu Rusu:

„Ifigenia trece printr-o schimbare fundamentală: de la slăbiciune la tărie eroică. Aristotel îi reproșează lui Euripide această nestatornicie a Ifigeniei, susținînd că din acest motiv ea nu este un adevărat caracter. E clar că teoreticianul greșește, că n-a avut înțelegere pentru sinuozitățile și resorturile cele mai adînci ale sufletului omenesc. Metamorfoza prin care trece Ifigenia arată o dialectică sufletească subtilă prin care se ajunge de la slăbiciune la tărie de caracter".[2]

Ifigenia rămîne una dintre cele mai luminoase figuri ale teatrului antic — eu aș așeza-o chiar pe primul loc — tocmai pentru că a înțeles acest comandament major și din clipa acestei înțelegeri merge fără să șovăie spre locul de jertfă. Trebuie să distingem așadar două planuri: cel de suprafață, anecdotic și superficial: din cauza unei dezmățate — prea frumoasa Elena — și a mediocrului ei soț, Menelau, se pornește întreg acest război, care de pe acum se vestește pustiitor, reclamînd jertfe — prima fiind această inocentă, gingașă dar bravă copilă mai mare a lui Agamemnon. Așa trebuie înțeleasă și oferta lui Ahile — promisiunea făcută Clitemnestrei de a o apăra; e gata să-și țină cuvîntul cu mica lui ceată de viteji împotriva întregii oștiri care va porni ca turbată avînd să se împlinească voința zeilor și să poată porni cît mai grabnic spre Troia. Dar iată că atît de tînăra Ifigenia se arată în stare să vadă dincolo de amăgirea clipei tîlcul mai adînc al evenimentelor, ca și tatăl său. Așa se explică cel de al doilea plan esențial revelator și definitoriu al comportamentului ei:

„Mamă, gîndurile mele ascultați-le amîndoi.
În zadar ți se revarsă peste soțul tău mînia;
Nu e lesne să înlături piedicile de neînvins.
Focul rîvnei lui Ahile este vrednic să-l cinstim,
Dar gîndește-te că nu se cade să urască oastea,

[1] Aram Frenkian, op. cit., p. 197.
[2] Liviu Rusu, op. cit., p. 343.

Scanned with OKEN Scanner

Să-l împingem în năprasnă, făr-să dobindim nimic.
Frămîntarea minții mele, mamă-ncearcă s-o asculți.
Mi s-a dat osînda morții, iată, vreau să mor în slavă,
Scuturîndu-mă de zgura ce-ar mînji un suflet mare;
Să pătrundem laolaltă, mamă, gîndul meu cel drept.
Marea patrie, hellenii, toți sînt ațintiți spre mine
Ca să înlesnesc plutirea flotei și căderea Troii,
Să feresc de nunți barbare viitoarele neveste
Nimeni să nu le mai fure din Hellada-nfloritoare,
Și să-i pedepsesc că Paris a răpit-o pe Helena,
Toate-acestea le plătesc prin moartea mea. Făcîndu-mi țara
Liberă voi fi urcată-n slăvi și binecuvîntată." [1]

Lui Ahile, care este cutremurat de gestul ei zeiesc și care abia acum își dă seama de „prea plinul fericirii" dacă i-ar fi fost soție aceea a cărei slavă și măreție sînt pe măsura Helladei îi spune:

„Îți dau răspuns, nu cruț pe nimeni și nimic,
Destul e că Hellena cu frumusețea ei,
Stîrnește-atîtea lupte și frîngeri de eroi
N-aș vrea să pieri pentru făptura mea, străine,
Și nici să-mprăștii moarte. Lasă-mă, te rog,
S-aduc Helladei mîntuirea, dacă pot!" [2]

Ultima dorință față de mama ei este:

„Să nu-l urăști pe tata, el este soțul tău!
Nevrînd m-aduse jertfă pămîntului Helladei." [3]

A. Bonnard îl caracterizează pe Agamemnon ca un om slab, fără voință, deși îi recunoaște asemenea calități: sensibil, plin de bune intenții și chiar de tandrețe, de vise și proiecte frumoase, pentru ai săi și pentru țara sa, își iubește foarte mult fiica și patria. Dar slab este oare un om care între cele două iubiri o jertfește pe cea dintîi? Ezită, e drept, are îndoieli, dar nu din slăbiciune căci nu slăbiciune este iubirea pentru fiica sa a cărei sacrificare îi produce o suferință greu de îndurat. Nouă ni se pare, dimpotrivă, că din toate dramele antice în care apare Agamemnon aici el își află cea mai nobilă, cea mai distinsă și memorabilă expresie artistică și morală. Este pur și simplu de neînțeles

[1] Euripide, op. cit., p. 72.
[2] Idem, p. 73.
[3] Idem, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

de unde rezultă că se lasă ușor manevrat, că alunecă din înfrîngere în capitulare, singurul curaj care i-ar rămîne acestui jalnic Agamemnon fiind cel al fricii. Nouă ni se pare dimpotrivă, că a-ți înfrînge propriile sentimente în numele unui ideal mai înalt — cel al Eladei (dacă acceptăm, desigur, acest plan de profunzime al etosului dramei lui Euripide, căci altminteri chiar sacrificiul Ifigeniei apare perfect inutil și chiar ridicol) este o victorie, nu o înfrîngere. Impresia noastră este că Bonnard, pe care l-am citat adesea pentru percutantele sale judecăți, n-a înțeles mesajul umanist și patriotic al acestei tragedii, cu toate că tot el a putut să scrie atît de frumos despre acele energii elementare ale cosmosului, care presupun *ordine și frumusețe ;* este glasul poeziei — imaginile, sunetele și ritmurile, viața multiplă a universului, culoarea lucrurilor, muzica ființelor, alternanțe de umbră și lumină. „Iubirea și moartea par să participe acum la această frumusețe a lumii. Ele se impregnează și se îmbracă cu frumusețea cîmpiilor, a arborilor, a animalelor de cîmp, a păsărilor, a zeițelor ... Frumusețea cosmosului, a universului este întreținută tot timpul cu oroarea condiției noastre... De-a lungul întregii drame se face auzit, în lirismul care o însoțește, acel glas al universului pe care îl numim poezie, acea incantație care ne umple de desfătare, acel cînt care ne face să iubim cruzimea tragicului. Tragedia greacă ne copleșește totodată de groază și de încîntare. Inima saltă în noi de sălbatică veselie".[1]

d. *Iubirea frațernă și prietenia*
— valori morale ale etosului grec

După cum se știe, Ifigenia a fost salvată în ultima clipă de zeița Artemis. Ceea ce însă nu se știe din *Ifigenia la Aulis* este faptul că zeița a dus-o pe țărmul Mării Neprimitoare (mai tîrziu *Axeinos* — neprietenos, neprimitor de oaspeți, a devenit *Euxeinos* — deci *Pontos Euxeinos* — Marea Bunei Primiri) într-o țară barbară a sciților, ca preoteasă a unui templu ce îi era închinat, pe locul unde căzuse o statuie a ei din cer. Aici sosește Oreste însoțit de Pylade, căruia oracolul lui Apolo de la Delfi îi ceruse să ia tocmai această statuie, s-o aducă pe pămînt elen, spre a fi cu totul mîntuit și de acele Erinii care nu s-au supus hotărîrii tribunalului de la Atena. Aceasta este tema tragediei *Ifigenia în Taurida*, „... una din cele mai cunoscute și desăvîrșite piese

[1] André Bonnard, op. cit., p. 29, 31.

Scanned with OKEN Scanner

ale lui Euripide".[1] În ciuda repulsiei sale față de sacrificiile umane — ea însăși era gata să-și piardă viața în acest fel — ca preoteasă a zeiței avea îndatorirea sacră de a-i sacrifica pe străinii care nimereau în aceste ținuturi neprimitoare. O face fără convingere, fără a crede că jertfele sînt cerute de zeiță. Ultimii prinși sînt tocmai Oreste și Pylade, care fuseseră prinși din cauza bolii (furiilor) celui dintîi, care s-a năpustit asupra unei turme de juninci crezînd că sînt Erinii, în urma unei lupte disperate dar inegale dintre ei și boari.

Este curioasă apropierea pe care o face H. Patin între *Ifigenia la Aulis* și *Elena* — pornind de la asemănări exterioare — o prințesă transportată pe pămînt străin, regăsirea ei neașteptată, recunoașterea, proiectul de evadare, protecția zeilor etc. Deosebirile sînt însă radicale în ceea ce privește forța dramatică, autenticitatea, calitatea artistică. În legătură cu visul Ifigeniei, autorul citat scrie: „Visurile sînt, prin natura lor incoerente și absurde. Dar cînd poezia imită această incoerență și această obscuritate, ea marchează aici anumite raporturi cu trecutul sau cu viitorul. Dacă din primele scene a apărut deja atașamentul Ifigeniei pentru fratele său, care va ocupa atîta loc într-o piesă în care afecțiunea fraternă, ca și prietenia constituie principalul obiectiv, această prietenie, cu dificultățile ei, n-a fost lăsată să se manifeste ea însăși, în a doua scenă, cum s-a remarcat cu finețe".[2]

Ifigenia din această dramă nu mai este cea din *Ifigenia la Aulis*. Crezîndu-l mort pe fratele ei Oreste și amintindu-și mereu de cumplitul moment de la Aulis, ea apare vindicativă, rece, chiar crudă, cu porniri dușmănoase de parcă nimic n-o mai lega de Elada — în afară de femeile din cor, sclavele și slujitoarele templului, care erau și ele din Elada. De Oreste se simte totuși atrasă cînd află că e din Argos, îi pune numeroase întrebări despre războiul troian și urmările sale, află mai ales că Oreste trăiește fără să-l recunoască, fericită că visul ce-l avusese în noaptea precedentă și care o chinuise mult s-a dovedit înșelător (sau ea n-a știut să-i pătrundă tîlcul). Dorește să-l salveze pe unul din ei ca să ducă un mesaj la Argos. Destăinuindu-și și verbal mesajul, Oreste află cine este. Este una dintre cele mai interesante scene, aceea a *recunoașterii*, problemă adesea întîlnită în literatura antică, dar pe care Aristotel o comentează tocmai cu

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 163.
[2] H. Patin, op. cit., tome II, p. 93—94.

Scanned with OKEN Scanner

privire la această dramă în care asistă la o dublă recunoaştere — a Ifigeniei de către Oreste şi una, mai dificilă, a lui Oreste de către Ifigenia. Din această clipă — după momentul de intensă bucurie a regăsirii celor doi fraţi — drama se desfăşoară într-un ritm alert: căutarea unei soluţii de salvare. Singura modalitate de a fi salvaţi toţi trei şi de a lua cu ei şi statuia zeiţei este de a-l înşela pe regele Thaos spunîndu-i că cei doi vinovaţi de crimă nu pot fi salvaţi înainte de a li se face o baie purificatoare, respectînd un anume ritual în apa mării — inclusiv a statuii: pe care ei au atins-o. Stratagema reuşeşte iar cînd regele află de fugă şi ordonă urmărirea şi prinderea lor intervine un *deux ex machina*, un *happy-end:* apare zeiţa Palas Atena care spune că fugarii nu sînt vinovaţi, ei îndeplinesc porunca lui Apolo, să fie, deci, lăsaţi să plece şi să fie eliberate şi tinerele sclave care au servit cu loialitate templul Artemidei.

„*Ifigenia în Taurida* reprezintă una din culmile artei dramatice a lui Euripide ... Nimic din incoerenţa de mai înainte. Aici avem o acţiune strînsă, bine închegată, condusă cu mare meşteşug, ca o motivaţie impecabilă a fiecărei întîmplări, a fiecărui pas... Pînă şi apariţia zeiţei Palas Atena de la sfîrşit este organic angrenată în mersul acţiunii“. [1]

Drama a fost într-adevăr preţuită încă din antichitate ca model de tehnică dramatică, de unitate şi echilibru, de coerenţă a acţiunii, ca artă desăvîrşită a desfăşurării elementelor care asigură *recunoaşterea.*

Pe fondul conflictului dintre eleni şi barbari — elenismul fiind atunci cea mai înaltă formă a civilizaţiei iar locuitorii ţării unde nimereşte Ifigenia fiind într-adevăr barbari — valorile fundamentale ale acestei drame sînt:

— *Iubirea fraternă.* Ifigenia, visînd că fratele ei — singurul ei frate — e mort, se tînguie astfel în faţa slujitoarelor ei elene — sclavele din cor:

„Vai mie, slujitoarele mele,
Bocesc un bocet trist,
Un cîntec ce nu place muzelor,
O plîngere fără liră,
Numai durere adîncă şi jale
O, cîte chinuri ne mistuie!

[1] Liviu Rusu, op. cit., p. 308–309.

Scanned with OKEN Scanner

Plîng după viața fratelui meu
Astfel mi-a fost vedenia,
Astfel am visat în bezna
Nopții care tocmai se-mprăștie;
Mă sting, mă sfîrșesc,
Casa părintească s-a prăbușit,
Neamul nostru s-a risipit.
Vai Argos, cetatea durerilor!
O! văluri ale sorții,
Mi l-ați smuls pe singurul frate
Și l-ați trimis în Hades!" [1]

Cînd află, cu bucurie, că visele ei a fost mincinoase, că fratele ei trăiește, replica lui Oreste, înainte de a o recunoaște și de a fi recunoscut, este semnificativă pentru concepția sceptică a lui Euripide față de zei:

„Doar fum, chiar și zeii socotiți profetici nu sînt mai nemincinoși decît visele amăgitoare. Treburile divine sînt la fel de învălmășite ca și cele omenești. Un singur lucru îl roade pe bietul fiu, acela de a fi ascultat orbește, el care nu era smintit, cuvintele ghicitorilor și de a fi murit, căci pentru cei ce înțeleg, a murit cu adevărat"[2] (în sensul că, după toate cele întîmplate, viața lui nu mai are nici un sens, este ca și mort, îndeosebi în fața primejdiei de moarte în care se află).

Iar după ce Oreste îi dă suficiente temeiuri spre a-l recunoaște:

„O frate drag, o cel mai drag
Căci nu mai am pe nimeni, Oreste,
Sosit din glia-ndepărtată
a țării mele Argos,
O dragul meu
Oreste,
Oreste!"

„Te strîng în brațe, te crezusem moartă. Ai ochii umezi ca și mine. Dar lacrimile noastre curg de fericire. Suspinele noastre înseamnă bucurie."

---

[1] Euripide, *Hecuba, Electra, Ifigenia în Taurida, Hipolit*, traducere, prefață și note de Alexandru Miron, Editura Minerva, București, p. 162—163.

[2] Idem, p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

„*Ifigenia*
O, fericire mai înaltă ca vorbele!
Sufletul meu, ce să spun?
Minunea e mult prea mare
Să poată fi rostită în cuvinte!

Oreste
Să fim de azi încolo fericiți, unul cu altul!

Ifigenia
Încerc o plăcere nebănuită,
prietenele mele,
Mă tem să nu-mi fugă din brațe,
Să nu se risipească la cer,
Vatră clădită de Ciclopi,
patrie scumpă Mikene,
îți mulțumesc că l-ai adus pe lume,
îți mulțumesc, că l-ai crescut
pe fratele meu, lumina
și mîntuirea palatului".[1]

— *Prietenia.* Dacă s-ar scrie o istorie a prieteniei ca valoare morală, *prietenia dintre Oreste și Pylade*, care-i devenise între timp cumnat, căsătorindu-se cu Electra, și care, oricum, îi era văr, ar trebui pusă pe primul plan. Am arătat — vorbind despre eposul homeric — ce loc important ocupa *prietenia în scara de valori a elenilor din perioada homerică.* Ea continuă să fie o valoare de prim ordin și mai tîrziu, iar prietenia dintre Oreste și Pylade apare și în alte drame grecești (de pildă în *Hoeforele* lui Eschil — Pylade fiind alături de ele în cele mai dramatice momente), dar nicăieri această valoare sufletească nu are pregnanța scenică și frumusețea umană de aici. Atunci cînd Ifigenia, fără a-l recunoaște încă pe Oreste, dar aflînd că sînt din Argos, îi propune să-l sacrifice doar pe Pylade, iar lui să-i obțină de la rege scăparea, cu condiția să ducă acolo un mesaj din partea ei („Dar tu îmi pari a fi de neam mare, cunoști cetatea Mikenei și pe cei la care îmi stăruie gîndul. Salvează-te, vei primi o răsplată frumoasă: viața pentru povara de nimic a unei scrisori. Iar prietenul tău să rămînă și să fie jertfit el singur zeiței după cum poruncește legea țării"[2]), Oreste răspunde:

[1] Euripide, op. cit., p. 198—199.
[2] Euripide, op. cit., p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

„Te-ai gîndit foarte bine, străino, afară de un singur lucru. N-aş putea să-ndur moartea prietenului meu. Eu am condus aici corabia nenorocirii, el nu-i decît un călător, de dragul chinurilor mele. Ar fi nedrept ca eu, pentru a-ţi fi pe plac, să dau pierzării un nefericit în schimbul meu. Iată părerea mea: încredinţează-i lui scrisoarea s-o ducă în Argos, după cum doreşti. Iar eu mă voi supune cui va pofti să mă lovească. E faptă murdară să te mîntui pe tine şi să-ţi împingi prietenul în năpastă. Acest om e prietenul meu, viaţa lui îmi este la fel de dragă ca şi a mea".[1]

Pylade, la rîndul său — după ce Oreste o convinge pe preoteasa templului să procedeze astfel şi ea pleacă după scrisoare, —, îi dă următoarea replică:

„Dacă tu vei muri, eu nu voi mai putea să trăiesc de ruşine. Am navigat împreună, trebuie să pier cu tine împreună şi să nu fiu socotit un vînzător şi un mişel în Argos şi în văile Focidei. Cum mişeii sînt numeroşi, mulţimea va crede că te-am părăsit ca să mă salvez singur, sau şi mai mult, că ştiind suferinţele casei noastre ţi-am întins o capcană şi te-am ucis de dragul tronului tău. Nu sînt oare eu soţul surorii tale, prin care aş dobîndi moştenirea? Nu, nu e altă cale, voi sfîrşi alături de tine. Vom fi înjunghiaţi şi mistuiţi de foc împreună, deoarece ţin la tine, prietene, şi urăsc învinuirea".[2]

În fond să nu uităm că lupta pentru viaţa lui Oreste este lupta pentru salvarea unui neam, a unui stat urgisit din cauza urgiilor abătute asupra familiei domnitoare. Este lupta pentru un ideal de civilizaţie, pentru dreptate, căreia Euripide i-a dat o strălucită expresie poetică şi muzicală, căci *Ifigenia în Taurida* realizează şi un progres din punct de vedere muzical. În general, muzica a fost un factor constitutiv important al tragediei greceşti şi Euripide a fost într-o mai mare măsură preocupat de latura muzicală. El tinde spre dialogul cîntat şi apoi spre monodia cîntată, apropiindu-se de ceea ce este aria în opera modernă.

e. *Medeea — o paradigmă a dramei psihologice*

Din punct de vedere al răscolirilor pasionale, al afectivităţii, al patosului, *Medeea* este cea mai puternică tragedie a lui Euripide şi una dintre cele mai reprezentative ale antichităţii. Ea reve-

[1] Euripide, op. cit. p. 186.
[2] Idem, op. cit. p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

lează în modul cel mai adînc geniul tragic al lui Euripide, acea pasiune și acel patos care-l deosebește de înaintașii săi și îl apropie de moderni. „O piesă ca aceasta, degajată, în acțiunea sa, de orice influență fatală, redusă în ce privește folosirea miraculosului, la ceea ce tradiția făcea absolut indispensabil n-are alte resorturi decît jocul sentimentelor naturale..., decît inima umană însăși, o astfel de piesă este deja modernă prin spirit, oricare ar fi dealtfel deosebirile de ton și de manieră care o conservă antică".[1]

H. Patin susține că Euripide s-ar fi inspirat în construcția figurii Medeii din Deianira lui Sofocle. Argumentarea sa este însă puțin convingătoare.

„Medeea și Fedra sînt materializări ale unei excepționale cunoașteri a sufletului feminin, a unei mari capacități de analiză a celor mai subtile stări sufletești".[2]

Este o dramă inspirată de *legenda argonauților* în Colchida, din expediția condusă de Iason pentru a fura lîna de aur; el a fost ajutat de Medeea, fiica regelui acestui ținut, care s-a îndrăgostit nebunește de el. Este una din acele iubiri pasionale, răvășitoare, căreia Medeea îi sacrifică totul: familia, patria. Întors la Iolcos, Iason este deposedat de tron de unchiul său Pelias și nevoit să ia drumul pribegiei. Ajunge astfel în Corint unde o părăsește pe Medeea în ciuda enormelor sacrificii făcute de aceasta pentru a-l urma, spre a se căsători cu fiica regelui de aici; comportamentul său nu este dictat de o nouă iubire — de fapt un om ca Iason nu poate iubi niciodată cu adevărat — ci din calcule egoiste: cu egoism și trufie consideră mai avantajoasă pentru el această căsătorie, sacrificînd-o cu sînge rece, fără nici o remușcare, pe cea care făcuse pentru el ceea ce e mai presus de firea omenească. Revolta și durerea Medeii, rănită în dragostea și demnitatea ei, sînt și ele fără seamăn și, mai presus de fire.

Există în această dramă un monolog în care Medeea deplînge amarnic situația femeii din vremea sa — și care a continuat să fie astfel multe alte secole: servituți, umilințe, faptul că e silită să suporte capriciile bărbatului față de care nu are o situație mult deosebită de a sclavilor.

---

[1] Henri Patin, op. cit. p. 149.

[2] Ileana Berlogea, op. cit. p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

Medeea, adresîndu-se corului:

„Nu tind, iubite prietene, decît să mor!
Acel ce mi-a fost totul, soţul meu — o ştiu —
Ajuns-a cel mai păcătos dintre bărbaţi!
Din tot ce-i înzestrat cu viaţă şi cu gînd
Femeile sînt neamul cel mai obidit!
Ne trebuie-ntîi bani să cumpărăm un soţ *
Şi peste trupul nostru ne luăm stăpîni
Neţărmurit prisos de rele şi dureri!
Şi iată ce-i mai greu: va fi mişel sau bun?
Şi nu-i cinstit ca noi să-l părăsim pe el.
. . . . . .
Se zice c-am trăi ferite de nevoi
Acasă, pe cînd ei cu lăncile se bat.
Ce gînd nebun! Aş vrea de trei ori să mă lupt
Cu scut în loc să am o dată de născut!“

Arătînd mai departe că, oricum, starea ei este cea mai nenorocită, neavînd pe nimeni într-o ţară străină, şi că va găsi o cale să-i răsplătească pe cei mişei, încheie astfel:

„. . . . . Femeia-i temătoare de obicei
Şi-n luptă şovăie cînd vede fier lucind,
Ci patul nunţii sale de s-a pîngărit,
Nu-i fiinţă mai necruţătoare decît ea“.[1]

Dialogul cu Iason pune în evidenţă josnicia acestuia, comoditatea şi artificialitatea argumentării sale: tot ce a făcut pentru el s-a datorat Afroditei şi nu liberei sale voinţe, deci nu e meritul ei, să fie mulţumită că a fost luată dintr-o ţară barbară şi adusă pe pămîntul Greciei unde domnesc legea, justiţia şi nu bunul plac al sorţii, şi pentru ca nenorocirea ei să fie desăvîrşită, apare Creon — regele Corintului — care-i pune în vedere să părăsească imediat ţara împreună cu copiii ei. Dar unde să se ducă? Patria şi-o trădase, nu se mai putea întoarce la ai săi. Forţa ei interioară, inclusiv în a-şi tăinui cît mai bine gîndul de răzbunare, reiese şi în dialogul cu Creon. Acesta este îndreptăţit să se teamă, era bine cunoscut faptul că Medeea stăpînea tot felul de ştiinţe oculte, puteri magice fiind o permanentă ameninţare pentru el şi

---

* Este un protest împotriva obligaţiei femeii de a avea zestre.

[1] Euripide, *Medeea*, în rom. de Alexandru Pop, în *Tragicii greci*, p. 513—514.

Scanned with OKEN Scanner

casa lui. De altfel și pentru noi, Medeea este la început o enigmă, trebuie să știm a distinge planul exterior, de evidențe imediate, de cel ascuns pe care, totuși, nouă, cititorilor, spectatorilor, Medeea ni-l dezvăluie. La începutul convorbirii cu Creon, ea-și deplînge nenorocirea în cuvinte emoționante:

„Vai, totul s-a sfîrșit. Nenorocita, mor!
Cu pînzele umflate merg dușmanii mei
Nu-i nicăieri un golf să m-ocrotească în el“ [1]

După ce însă obține de la Creon îngăduința de a mai rămîne o zi, își prezintă singură, într-un alt monolog de neuitat, înfricoșătoarele intenții (se adresează Corfeilor, dar este ca și cum s-ar sfătui cu ea însăși):

„Năpasta s-a-mplinit! Tăgăduiți cumva?
Dar altfel vor fi faptele, nu vă-nșelați!
Mai sînt și ceasuri negre pentru-nsurăței,
Iar pentru tatăl socru groaznice dureri.
Tu crezi că l-aș fi lingușit vreodată eu
Pe Creon, i-aș fi cuvîntat, l-aș fi atins
Pe mîini, fără să cîștig, fără de gînd ascuns?
Atît a stăruit în nerozia lui
Încît putînd să-mi sfarme tot ce-am chibzuit,
Zvîrlindu-mă-n surghiun, mi-a dat să stau o zi
Și-n astă zi voi face morți din trei dușmani
Din tată, din copilă și din soțul meu.“

Gîndindu-se apoi ce cale să aleagă spre a-și împlini răzbunarea, își spune mai departe:

„Mai bine-aleg un drum, ducînd la țintă drept,
În care-s fără de greș — să piară otrăviți!
. . . . . .
. . . . . Nime nu-i!. . .
Ci să mai zăbovesc pe aici un dram de timp!
De-aș întîlni acum un sprijin de temei,
Cu viclenie, pe tăcute — am să-i omor
Iar de mă va-nfrunta vîrtos puterea lor,
Cu spada-n mîini, chiar de-aș pieri am să-i ucid,
Că la nevoie știu să mă-ndîrjesc cumplit.
O, pe Hecate, preaslăvită doamna mea,

[1] Idem, p. 518—519.

Locuitoarei vetrei mele din adînc
Cu care mînă-n mînă-am uneltit mereu,
Nu-mi va zdrobi nici unul inima rîzînd!
Amară le voi face nunta, tristă greu,
Amare și-nrudirea și surghiunul meu.
Începe, nu cruța nimic din știința ta
Medeea-n tot ce-ai potrivit și-ai chibzuit!
Pornește către faptul cela-njositor
Că ceasul luptei ne-nfricate s-a-mplinit".[1]

Am recurs la acest pasaj mai lung spre a se înțelege mai bine profilul psihc-spiritual al Medeei. Nu este vorba de a scuza sau justifica fapta sa care, oricum, pentru o conștiință modernă, apare ca monstruoasă, ci de a o înțelege și explica. Ea trebuie raportată la alte criterii axiologice, la tabla de valori a unei lumi arhaice, care se călăuzea după alte legi și care credea în acțiunea benefică sau malefică a unor puteri oculte, de natură magică (credință ce n-a dispărut cu totul nici pînă azi). Este semnificativă evocarea lui Hecate, zeița lunară, ființă din tărîmurile întunecate, patroană a vrăjilor și vrăjitoarelor.

Revenind la desfășurarea dramei, trebuie să spunem că o caracteristică a acesteia este evoluția în *crescendo* a tensiunii emoționale. Dialogul Medeea-Iason nu aduce elemente noi, dar sporește tensiunea și așa încărcată, nu atît prin Iason, care este laș, oportunist, nemernic, cinic, lipsit de caracter și de noblețe, căruia îi lipsește fie și grandoarea răului (pe care atîția eroi tragici negativi o au totuși, *mediocritatea*, *micimea sufletească* fiind partea lui) ci prin Medeea a cărei furie nu cunoaștea margini:

„Mișel între mișei — cel mai spurcat cuvînt!
Cu el pe limbă lașitatea-ți biciuiesc.
Te iată-n fața mea, te iată crunt vrăjmaș
Al meu, al zeilor și-al omenirii-ntregi.
Pe lume nu-i curaj, nici vitejie nu-i
Mai slută ca a ta. Cînd tu i-ai vătămat
Pe prieteni, poți să-i mai privești în plin obraz?"

Amintindu-i tot ce a făcut pentru el, continuă:

„După ce-n astfel m-am purtat, tu m-ai osîndit
Nemernicule și te-ai însurat din nou

[1] Euripide, op. cit. p. 518—519.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi aveai copii. De nu aveai urmaşi,
Te-aş fi iertat c-ai jinduit acest culcuş.
Nu pot să ştiu, socoţi cumva că s-a curmat
Domnia zeilor de-atunci, ori că s-au dat,
Să rînduiască omenirea, legi mai noi
De nu-ţi ascunzi neţinerea de jurămînt?
.....
Te-ntreb; să lămuresc nerușinarea ta
Azi unde să mă-ndrept? Acasă la părinţi
Spre ţara ce-am trădat-o ca să te-nsoţesc..." [1]

Faţă de aceste acuzaţii şi condamnări clare, Iason se poartă ca un sofist veritabil din epoca decadenţei sofismului de vreme ce încearcă să-şi justifice faptele, făcînd din negru alb, ca favorabile pentru sine şi pentru ai săi.

Iason întruchipează egoismul pur. El nu iubeşte nimic şi pe nimeni — ceea ce-i dă o anumită invulnerabilitate. Cu o singură excepţie totuşi: sub crusta egoismului său s-a păstrat un sentiment patern, dragostea pentru copii — singura sa vulnerabilitate umană. „Iason nu iubeşte nimic. El se prezintă în faţa noastră ca un egoist pur. Iason este un cinic, care a trecut prin şcoala sofiştilor şi care vorbeşte limbajul lor. Raţionamentele sale sînt impecabile pînă la paradox. În personajul lui Iason, analiza egoismului este împinsă pînă la un grad nemaiauzit de acţiune..." [2]

Medeea este violentă, dîrză, inflexibilă. Planul ei de răzbunare infernal se conturează tot mai clar pentru noi. Medeea este poate prima femeie din istoria dramei universale care iubeşte cu patimă pînă la deznădejde, a cărei viaţă este axată în întregime pe acest sentiment de o covîrşitoare putere.

În prima parte a planului, ea se preface împăcată cu soarta, resemnată, gata să plece, lăsîndu-i chiar şi copiii pe care el pretinde că-i iubeşte. Ca dovadă de împăcare îi trimite tinerei soţii a lui Iason, prin copiii ei, un văl fatal, cu o diademă ucigătoare, care i-a provocat un foc mistuitor, i-a ars carnea de vie, ucigînd-o în chinuri groaznice. La ţipetele ei apare Creon, care nu mai găseşte decît un cadavru mutilat. Sfîşiat de durere se aruncă asupra ei şi este şi el nimicit de cumplita otravă.

---

[1] Euripide, op. cit. p. 522—523.
[2] André Bonnard, op. cit. p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

În general Medeea este înfricoşătoare în mînia ei şi totuşi provoacă chiar adeziune şi simpatie. Oricum nu este odioasă, nici chiar atunci cînd patima răzbunării, ura, înfrînge sentimentul şi instinctul matern. Există totuşi o scenă cînd ea devine odioasă: atunci cînd i se aduce la cunoştinţă vestea uciderii rivalei sale prin vălul trimis în dar. Moartea în chinuri atroce a tinerei fete şi apoi a tatălui ei, chiar şi aşa prevestită de crainic, ar fi provocat oricui un sentiment de compasiune, iar ei cu atît mai mult, chiar unul de căinţă. Dar nu! Medeea exultă de o bucurie înspăimîntătoare, ea savurează grozăvia pînă la ultima picătură — ceea ce o face, pentru prima oară, odioasă.

Este o relatare aproape insuportabilă prin precizia şi percutanţa ei. Mica prinţesă, cea mai puţin vinovată, moare pe nedrept în chinuri cumplite, ca o perlă „zdrobită cu călcîiul". În comparaţie cu triumful înspăimîntător al Medeii, pînă şi cinicul, nesimţitorul Iason este zguduit şi ne apare întrucîtva umanizat.

Partea a doua — răzbunarea împotriva lui Iason prin uciderea propriilor săi copii este şi mai înfricoşătoare; este scena cea mai puternică şi mai impresionantă a întregului teatru, trasată cu mînă sigură, de maestru, ca un adînc cunoscător al sufletului omenesc. Oricît ar fi de violentă, pătimaşă şi voluntară, Medeea ezită, iar ezitările ei la această cumplită faptă sînt de ordin sufletesc căci îşi iubeşte copiii. În ultima clipă ezitările devin mai profunde:

„Copii, copiii mei, cetate-aveţi de-acum
Şi case-n care voi să locuiţi pe veci,
Lipsiţi de mama voastră, singură-n dureri
. . . . . .
Năpăstuită, vai, ce mult m-am sumeţit!
Zadarnic v-am crescut pe voi, copiii mei,
Zadarnic m-am trudit, rupîndu-mă-n dureri
Cercată-n ceasul naşterii necruţător!
O spun, sărmana, vai, că-mi bizuiam mai ieri
Speranţe multe-n voi: să-mbătrînesc la voi;
Murind să mă-nveliţi cu mîna voastră lin,
Destin rîvnit de muritori. S-a risipit
Prea dulcele meu gînd . . . . . .
. . . . . .
Femei, ce să mă fac, mi-i sufletul buimac

Scanned with OKEN Scanner

Văzînd lucirea limpede din ochii lor
Nici n-aş putea, fugiţi, voi hotărîri dintîi!
Eu am să-i duc afară din ţară pe copii
La ce bun nenorocul să mi-l îndoiesc
Cu soarta fiilor pe tată să-l căznesc?
Nu, nu voi făptui. Fugiţi, voi hotărîri
De ce simţiri mă prind? Sau vreau s-ajung de rîs,
Lăsîndu-l pe duşman, să stea nepedepsit?
Ba, trebuie să-ncerc. O, cît de slabă sînt
Să port în inima-mi gînduri ce nu o lăcomesc!
Ferească-se! N-o să se-nmoaie inima mea
..... Năprazna m-a zdrobit.
Presimt ce mîrşăvie-s gata să-mplinesc
Mai dîrză-i patima decît mintea mea
Necazuri fără seamă-n lume prilejuind."[1]

„Conflictul dramatic, pentru prima dată în teatru, este strict circumscris în limitele unei inimi omeneşti. De şase ori, în valuri tumultoase, dragostea maternă şi demonul răzbunării se înfruntă între pereţii acestei inimi care pare în acelaşi timp de carne şi de oţel."[2]

Spre a-şi potoli ezitările şi a-şi arma braţul, Medeea îşi imaginează cum vor fi sacrificaţi copiii ei de duşmani, ca pedeapsă pentru uciderea regelui Creon şi a fiicei sale, şi această perspectivă închipuită o hotărăşte definitiv, deşi mai este încă zguduită de o năprasnică convulsie sufletească.

„*Medeea* este una din cele mai puternice tragedii pe care ni le-a transmis antichitatea. Se caracterizează printr-o acţiune strînsă, unitară, cu o desfăşurare din cele mai aprige. A fost scrisă înainte de *Oedip*-ul lui Sofocle, deci Euripide l-a premers pe gloriosul său rival în strunirea atît de impetuoasă a acţiunii... În *Medeea* ni se prezintă pentru întîia dată femeia care iubeşte cu o patimă pînă la deznădejde, a cărei viaţă este în întregime axată pe acest sentiment de o covîrşitoare putere."[3]

Conflictul este între *iubirea de mamă* — este în afară de orice îndoială că Medeea îşi iubeşte copiii — şi *sentimentul năprasnic de ură şi răzbunare;* în cele din urme acesta învinge, iar mama

---

[1] Euripide, op. cit. p. 546—548.
[2] André Bonnard, op. cit., vol. III, p. 16.
[3] Liviu Rusu, op. cit. p. 250.

Scanned with OKEN Scanner

duioasă şi iubitoare devine o fiinţă satanică, gata să-şi provoace sieşi, spre a-şi împlini setea de ură şi răzbunare, cele mai atroce suferinţe. Cu toate acestea nu aş subscrie cu totul la afirmaţia că Medeea este un monstru. Faptele ei sînt condamnabile, fără îndoială, dar sînt totuşi de altă natură decît cele ale Clitemnestrei. De aceea publicul nu-i retrage total simpatia şi suferinţa. Chiar atenienii, contemporanii săi, au fost zguduiţi, buimăciţi, la reprezentarea pe scenă a acestei drame dar simţea că pe scenă se întîmplă ceva cu totul nou, neobişnuit. Iar faptul că Egeu i-a oferit ospitalitatea a reprezentat o dureroasă lecţie de democraţie şi umanism pentru atenieni, care îi izgoniseră pe Aspasia şi pe Anaxagoras.

La Medeea, pasiunea întunecă, anulează dar şi potenţează prin subordonare luciditatea spiritului critic în vederea unui scop. În cele din urmă, Medeea cîştigă nu aprobarea, ci compătimirea noastră pentru acel abis de durere şi deznădejde care o împinge la grozăvii, dar de care nu este ea vinovată sau nu în primul rînd, ci cel care a însemnat pentru ea totul, el nefiind însă decît un monstru de egoism şi cinism.

La moartea lui Euripide, departe de Atena, în Macedonia, Sofocle — marele său rival, în preajma Marilor Dionisii — a apărut pe scenă în haine de doliu. În amintirea lui, pe drumul dintre Atena şi Pireu a fost ridicat un cenotaf (care nu mai există), pe care se afla următoarea inscripţie: „Mormîntul lui Euripide este întreaga Grecie. Osemintele sale au rămas în pămîntul Macedoniei unde l-a ajuns sfîrşitul vieţii. Patria sa este Atena, Grecia Greciei. Iubit de muze, să primească acest elogiu, alături de atîtea altele".[1]

La un an după moartea lui Euripide, fiul său a pus în scenă tetralogia postumă — în primul rînd *Ifigenia în Aulis* şi *Bacantele*, — care a avut un succes uriaş, cum nu avusese niciciînd în timpul vieţii, obţinînd cel de-al cincilea premiu (Eschil a avut 15, iar Sofocle 24).

f. *O controversă în Hades între Eschil şi Euripide sau despre natura filosofică a tragediei*

Odată cu tragedia se schimbă sistemul de valori al culturii greceşti, unele dintre valorile etosului homeric se păstrează, dar

[1] Cf. Liviu Rusu, op. cit. p. 355.

Scanned with OKEN Scanner

valoarea cadru, valoarea focalizatoare este acum nu *onoarea* ci *dreptatea*, apare o conștiință acută, devorantă a dreptății. Conflictele care apar și care nu anulează orice speranță și orice înțelepciune ne angajează și ne fac să participăm la drama unor oameni care comit greșeli cu sau fără voia lor. Toate aceste conflicte au ca mobil, cel mai important, nevoia de a se face dreptate, de a înlătura un hybris, o ruptură. Eroii tragediei sînt de multe ori tîriți de puterea destinului, pot fi violenți sau bîntuiți de patimi, încărcați de pasiuni, dar și de virtuți. Toate acestea se ilustrează prin acte de curaj, prin puterea de a rezista, în fața adversității semenilor sau a sorții. Vechii greci au fost mereu preocupați de a găsi sensul adînc al răsturnărilor destinului, fiind convinși ca fericirea este numai o latură a ființei umane, că ea nu poate fi trainică și nu poate fi dătătoare de mari satisfacții sufletești decît dacă este rodul unei lupte cu adversitățile destinului.

S-ar părea că tragedia greacă, mai mult decît orice altă formă de cultură, este dominată de destinul orb, de o fatalitate cumplită, dar obstacolele nu pot stînjeni activitatea liberă, lupta oamenilor împotriva nedreptății. Căci ceea ce izbîndește aici este tocmai pedepsirea crimei, afirmarea legii și ordinii, pentru ca lumea să fie mai bună, pentru ca oamenii să dobîndească mai mult curaj și seninătate. Măreția și paradoxul eroului tragic constă în acțiunea de a-și găsi integritatea, de a depăși obstacolele și de a se depăși pe sine însuși. Lupta este aspră, el este adesea condamnat cu anticipație, dar omenește el nu este un înfrînt pentru că noi sîntem alături de el cu admirația și cu un sentiment de fraternitate. Oamenii învață să fie mai buni, dar nu resemnați, căci lupta cu destinul a eroului tragic este lupta cu constrîngerile de orice fel, lupta pentru a realiza o armonie nouă, lupta pentru libertate.

„... Lupta eroului tragic împotriva destinului nu este nimic altceva (exprimat în limbajul mitului), decît lupta dusă de popor din sec. al VII-lea pînă în secolul al V-lea pentru a se elibera de constrîngerile sociale, care îl oprimă încă în momentul în care se naște tragedia..."[1] Lumea imaginară a tragediei este imaginea lumii reale, armonia pe care o înscăunează trece prin purificare, prin suferințe și revolte, prin refuzul de a accepta nedreptatea și prin voința de a lupta împotriva ei.

[1] André Bonnard, op. cit. p. 181.

Scanned with OKEN Scanner

Tragedia îl plasează pe om în situația de răscruce, de decizii care angajează în întregime destinul său. Eroul tragic este derutant și contradictoriu, este agent — își află cauza acțiunilor în sine—, dar este și acționat, este și vinovat și inocent, și lucid și orb. Tragedia cuprinde în ea o interogație: care sînt raporturile omului cu actele sale, în ce măsură este el realmente sursa a ceea ce îl face un agent autonom și responsabil care își asumă inițiativa și consecințele actelor sale.

La Eschil, individul este surprins pe două planuri — divin și uman; destinul tragic omenesc își dobîndește sensul adînc omenesc prin interferență cu planul divin. Rolul zeilor este de a restabili ordinea lezată prin trufie, nedreptate sau violență criminală.

La Sofocle, balanța se schimbă, eroii sînt buni, generoși și nobili. Adesea o vină minimă sau chiar nevinovăția pur și simplu aduce după sine nenorociri și suferințe trimise oamenilor de către zei. Eroul tragic nu este vinovat — în sensul subiectiv al cuvîntului — de ceea ce se întîmplă. Tragicul lui Sofocle a fost comparat cu frigele Parthenonului create de Fidias, dar noi credem că această comparație ar trebui făcută altfel: Eschil se potrivește cu Fidias, în timp ce Sofocle e comparabil mai curînd cu Praxitele, cu arta plină de finețe și rafinament a acestuia, deși, în esență, sănătatea și echilibrul artei plastice elene se pretează mai puțin la comparații cu arta tragică, plină de durere și de suferință.

Fidias ca și Bach au creat la umbra templului, respectiv a catedralei, atingînd punctul cel mai înalt — *sublimul*, ca o detașare maximă de pasiuni. Praxitele a eliberat sculptura de dependența față de templu, tratînd corpul omenesc în sine, în toată drăgălășenia și gingășia lui, cu toată moliciunea formelor și mlădierea lor. În timp ce Eschil a tratat suferința umană în strictă dependență de lumea divină, „Sofocle, ca și Praxitele, a rupt această legătură cu lumea divină...“ [1] Eroii săi sînt ființe nobile, lovite de nenorocire, fără vini grave, sînt simpatici, ne inspiră o compasiune profundă. Lecția lui Sofocle, în interpretarea prof. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, este aceasta: trebuie să știi să te ferești de cursa în care te poate arunca orgoliul intelectului. Omul trebuie să știe, dar cu măsură, fără a comite hybris-ul cel mai grav al orgoliului intelectual. Sofocle nu este nici

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 93.

Scanned with OKEN Scanner

agnostic, nici pesimist — nu acceptă nici răspunsul exclusiv al pietății, nici răspunsul exclusiv al explicației raționale. După părerea mea, nu orogoliul intelectual este ceea ce-l pierde la un moment dat pe Oedip ci mai curînd ruptura între dezlegarea enigmei Sfinxului (privind condiția obiectivă exterioară a omului) și incapacitatea de a dezlega propria sa enigmă, condiția subiectivă a omului, deci orbirea psiho-spirituală pînă la aflarea adevărului și dezlegarea enigmei personale, pînă la orbirea fizică.

Eschil este contemporan al democrației sclavagiste în ascensiune, este expresia tipică a statului cetate care pune bazele unei viguroase înfloriri. Lumea lui Eschil este lumea lui Miltiade, Temistocle. Sofocle este contemporan al democrației sclavagiste în plină consolidare, este apogeul vieții politice și economice, el exprimă strălucirea cetății chiar după ce echilibrul ei a fost frînt. Lumea sa este lumea lui Pericle.

„Lumea tragediilor lui Sofocle este dominată de o poezie a tristeții și a resemnării. Dar, spre deosebire de Euripide, tristețea sa are o anumită seninătate."[1] La Sofocle „omul poate găsi în sine însuși, în propria-i noblețe și în propriul său eroism o mîngîiere și un sprijin împotriva durerii. Dacă Euripide este poetul slăbiciunii umane, Sofocle este poetul măreției omenești, care și în nenorocire își păstrează intactă noblețea. Eroii săi se aseamănă între ei: toți sînt foarte mărinimoși, stăpîniți de o singură pasiune, puternici și elementari ca forțele naturii. În această plenitudine a pasiunii, în această noblețe și elevație a sentimentului care nu cedează în fața nici unui obstacol și a nici unei nenorociri, rezidă esența poeziei sofocleene."[2]

Euripide reprezintă lumea crizei, a dezechilibrului care era latent și în vremea lui Pericle; este lumea neliniștii subterane, a forțelor ce mocnesc în adîncuri, a marilor nemulțumiri, o lume în plină sciziune, bîntuită de contraste și de figuri tipice ca Alcibiade, Nicias, Creon ș.a. Este retras din viața politică a cetății, dar aduce pe scenă cele mai acute probleme politice. Pe de o parte Euripide este un om al rațiunii, considerat adevăratul întemeietor al dramei realiste sau al dramei psihologice; pe de altă parte, el introduce miracolul în scenă, acel *deus ex machina* — mijloc tehnic aproape permanent. De aceea coche-

[1] Ovidiu Drimba, loc. cit. p. 31.
[2] Cf. Gennaro Parratta, *Disegno storico della letteratura greca*, Nuova edizione Principato.

Scanned with OKEN Scanner

tează cu orfismul, recurge la mistere, ajunge la extazul dionysiac. Pe de o parte este un spirit inovator, realismul său reduce rolul corului considerîndu-l necorespunzător realității și este preocupat să dea mai mult loc și relief individualității și efectelor scenice; pe de altă parte introduce artificii supărătoare, cum ar fi *prologul* menit să contureze dinainte unitatea acțiunii, criticat încă din antichitate, și acel procedeu amintit deja — *deus ex machina* pentru a da o dezlegare conflictului în afara logicii firești a acțiunii dramatice.

În studiul introductiv la *Tragicii greci*, Dionisie Pippidi scrie: „... Euripide e poetul omenești slăbiciuni, Sofocle e poetul măreției pe care nenorocirea n-o frînge. Eroii săi sînt suflete tari, robite unei singure porniri".[1]

Culmile pe care le atinge suportarea și contemplarea suferințelor în tragediile lui Euripide ar putea fi caracterizate cu cuvintele lui Vasile Pârvan despre *Anaximandros*: „Sînt oameni cari, triști și fricoși, așteaptă să vină moartea și sînt oameni cari, hotărîți și senini, merg împotriva morții; cei ce așteaptă stau pe același loc, în același gînd și găsesc viața goală. Dar cei ce merg străbat viața, văd mereu țărmuri noi și doresc puternic ca zeii și moartea să fie, pentru cei ce așteaptă, ultima oboseală a vieții ..., dar pentru cei ce merg ultima dorință a vieții".[2]

După Aristotel *(Poetica)*, Sofocle ar fi spus: „Cîtă vreme eroii mei sînt așa cum se cuvine să fie, ai lui Euripide sînt așa cum îi întîlnim aievea".[3] Indiferent de autenticitatea sau anecdotica acestor cuvinte, ele exprimă un adevăr: Euripide a răsfrînt în opera sa, cu o extraordinară intensitate, îndoielile și temerile vremii sale; pentru prima dată găsim la el năzuința de a da expresie unei realități trăite, respectînd totuși un anume cod estetic, dar Euripide este exponentul altei frumuseți, al altui *ideal estetic*, caracterizat după Pippidi prin trei elemente distinctive:

a) *realismul:* apropierea de aspectele familiare ale vieții, despuierea personajelor de aureola tradițională, spirit critic, luciditate în analiza reacțiilor, radiografierea morală a societății timpului, explorarea unei frămîntate lumi de patimă și sentimente, a fluidității vieții pshice;

---

[1] D. M. Pippidi, *Studiu introductiv* la *Tragicii greci*, p. 35.
[2] Cf. idem, loc. cit., p. 36.
[3] Aristotel, *Poetica*, traducere de acad. prof. C. Balmuș, Editura științifică, 1957, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

b) *retorica*, sub influenţa sofiştilor, înclinarea spre virtuozitate verbală, apropierea avocăţească de vorbirea curentă, gustul pentru discuţii contradictorii, predilecţia pentru *cazuri limită* în care e dificilă aprecierea morală în lumina unor concepte ca *lege divină*, *dreptate* etc., surparea ideilor tradiţionale despre justiţie şi morală, fundarea strict umană a conceptului de vinovăţie.

c) *filosofia* — înţeleasă ca orientare raţionalistă a convingerilor dramaturgului în opoziţie cu inspiraţia mistică a înaintaşilor.

Euripide simpatizează cu filosofia sofiştilor, dar respinge individualismul ca atitudine filosofică fundamentală. Are o atitudine critică faţă de religie, nu admite dogma comodă a adevărurilor consacrate ca Sofocle, relevă cu curaj sensul moral negativ al unor legende în care zeii apar ca îndemn la egoism, crimă, la desfrîu, nedreptate, sondează miturile prin conţinutul lor adînc şi etern omenesc.

În *Troienele*, Hecuba se roagă astfel:

„O, tu temei al Glicl, ca pe Glie
Îţi ai lăcaşul, oricine ai fi tu
Care eşti greu de cunoscut, o Zeus,
Fie că eşti necesitatea firii,
Fie că eşti doar cugetul senin
Al oamenilor, te slăvesc. Pe căi ascunse
Tu duci, după dreptate toate cele
Ce-s muritoare.“ [1]

Euripide nu este totuşi împotriva oricărei credinţe, el nu ajunge la ateism ci doreşte purificarea severă a tradiţiilor religioase; pentru el zeităţile simbolizează legile care guvernează lumea şi ne fac să trăim deosebind ceea ce este drept de ceea ce este nedrept. „Toate practicile care nu corespund legilor raţionale formează după dînsul un balast care îngreunează şi duce la exploatarea mulţimilor.“[2]

Euripide avea o bogată cultură filosofică în spiritul presocraticilor şi, mai ales, în spiritul intelectual al sofiştilor din perioada de glorie a acestora. El n-a rămas în afara influenţei acestui curent. Dar, spre deosebire de mulţi comentatori, Aram Frenkian

[1] Euripide, *Troienele*, în *Tragicii greci*, p. 612.
[2] Liviu Rusu, op. cit. p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

crede că Euripide se opune concepțiilor nihiliste și relativiste ale sofiștilor. El este, înainte de toate, un mare poet, un rar cunoscător al sufletului omenesc, astfel încît filosofia sa este pusă în slujba artei pe care o înalță prin cugetare, fără a cădea în pedanterie; în orice caz, filosofia sa nu este un adaos superficial, ci este substanța asimilată a concepției lui despre viață; Euripide observă goluri mari în contextul justiției lumii, nu poate să nu-și dea seama că viața este plină de nenorociri pe care nu le poate nici nega, nici socoti meritate ca Eschil. Nu acceptă nici soluția de resemnare a lui Sofocle.

El este sensibil față de mizeria celor oropsiți și de soarta sclavilor, criticînd indirect sistemul sclavagist.

O problemă esențială a lui Euripide se referă la situația femeii; el este, cum am văzut, primul autor tragic preocupat de psihologia femeii. Eroinele sale sînt modele pentru cei mai mulți dintre marii creatori ai literaturii universale. Unii au scos din context anume aprecieri ale cîtorva din personajele sale și l-au calificat misogin, cel mai mare blasfemator al femeii. „Femeia e mai de temut decît focul și vipera", sau „femeia este cea mai rea dintre monștrii sălbatici". Nu acesta este însă adevărul moral și artistic al operei sale. Figurile sale feminine sînt de o mare puritate, cu o capacitate de jertfă dezinteresată de care nici unul din eroii săi bărbați nu a dat dovadă. Să ne aducem aminte pururi de Alcesta, Andromaca, Macaria, Polixenia, Ifigenia. Euripide vede în femeie un izvor de virtuți. Dimpotrivă, galeria eroilor bărbați ne oferă destule exemple de meschinărie, curajul lor în războaiele de care se face atîta caz nu poate fi comparat cu suferința și curajul femeii-mamă de pildă.

Euripide scrutează cu o intuiție pătrunzătoare individualitatea omenească, dezvăluie resorturile ascunse care-i animă viața, lumea pasiunilor, a pornirilor instinctive, a conflictelor lăuntrice care constituie un motor important al acțiunilor omenești. Pentru prima oară apare în literatură viața pasională în toată amploarea ei, de la formele cele mai vehemente, bîntuind ca un uragan, pînă la formele de sublim ce adie cu delicatețe de crin.

Este foarte interesantă, pentru scurta analiză comparativă pe care o facem aici, judecata lui Aristofan din *Broaștele* asupra lui Eschil și Euripide. În această piesă zeul Dionysos, care a luat parte la bătălia de la Arginuse, a citit pe navă tragedia lui Euripide, *Andromeda*. El a fost atît de entuziasmat încît s-a hotărît să meargă în Hades spre a-l readuce la viață pe autor, urmărind

Scanned with OKEN Scanner

și înviorarea serbărilor — Dionisiile, care deveniseră anoste după moartea poeților tragici de seamă. După multe peripeții comice ajunge în împărăția lui Hades și aici asistă la o ceartă între Eschil și Euripide, pentru a cîștiga tronul poeziei tragice pe care Sofocle îl lăsase de bunăvoie lui Eschil. Euripide pretinde însă că lui i se cuvine acest tron. Pluton, zeul infernului, instituie un concurs și, aflînd scopul vizitei lui Dionysos în Hades, îl roagă să fie el arbitru. La sfîrșit Dionysos îi dă totuși cîștig de cauză lui Eschil, care urma să revină pe pămînt, iar tronul rîvnit rămîne mai departe lui Sofocle.

Interesante sînt, firește, controversele dintre cei doi mari tragediografi, reproșurile ce și le fac reciproc. Euripide îi reproșează lui Eschil că folosește fraze și imagini bombastice, lungimea corurilor, lîncezeala acțiunilor. Eschil îi reproșează lui Euripide: prologurile cu formulele lor monotone și stereotipe, inovațiile de ritm din coruri, discursurile cu caracter sofistic. Dar există în această controversă și obiecții de fond care deschid, se poate spune, drumul unei dezbateri milenare care n-a încetat nici pînă azi. Ea pleacă de la o întrebare fundamentală privind scopul și menirea artei, pusă de Eschil lui Euripide: Prin ce merită un poet admirația publicului? Răspunsul e: prin aceea că îi face mai buni pe cetățenii statului. Este și convingerea lui Aristofan: o artă, oricît de subtilă și rafinată ar fi, rămîne fără valoare dacă nu-i face mai buni pe cetățeni. În acest sens *Cei șapte contra Tebei*, *Perșii* au reușit să facă din generația sa cetățeni bravi, preocupați de libertatea patriei. Arta sa a adus pe scenă eroi reali de la Maraton și Salamina, a creat o corespondență între două momente de mare dramatism în istoria reală a Greciei antice și teatrul poetic.

Eschil n-a adus niciodată în scenă femei îndrăgostite sau prostituate ca Fedra sau Stenoboia. Euripide îl întreabă dacă Fedra e veridică. Eschil răspunde afirmativ, dar adaugă că datoria poetului este de a ascunde viciul și nu de a-l prezenta în public și de a da astfel lecții de detracare și apoi el trece în revistă toate nelegiuirile aduse de Euripide pe scenă.

Desigur — răspunde Euripide — arta poate avea și un rol social și unul moral, și ar fi de dorit ca ea să facă pe oameni mai buni, mai de treabă, mai de folos comunității în care trăiesc. Dar, în primul rînd arta are de redat viața în deplină sinceritate și fidelitate față de adevăr. Între o operă de artă morală și anostă și alta plină de adevăr și de viață, chiar dacă prezintă cazuri

Scanned with OKEN Scanner

imorale, nu vom putea nega că aceasta din urmă are o valoare superioară din punct de vedere artistic și poate chiar uman. Ca și pentru știință, și în cazul artei putem pune înainte credința noastră că adevărul nu poate fi dăunător și nici nu poate duce la imoralitate. Eroii lui Euripide sînt admirabili și adevărate tipuri umane, pline de viață.

Imoralitatea și perversitatea unora din eroii săi nu constituie un îndemn la imoralitate. Dimpotrivă, trăirea în imaginație și pe scenă a unor patimi omenești poate duce, prin sentimentele de groază și de milă, la curățirea patimilor, căci omul nu este numai *rațiune* ci și *pasiune*, ambele cu dreptul la viață.

Euripide este mai realist, mai aproape de viață. Înțelepții presocratici epuraseră credințele străvechi, făcîndu-le mai acceptabile, proiectîndu-le într-un univers de cugetări filosofice deschizînd magistralul drum al filosofiei Europei. Euripide se situează pe linia de cugetare a lui Thales, Anaximandru, Anaximene, Xenofon, Heraclit, Parmenide, Empedocle, Anaxagora, Diogene din Apolonia.

Aristofan nu putea înțelege această evoluție și de aceea îi atacă violent și nedrept pe Socrate, pe Empedocle și Euripide, care înțeleg să sprijine ordinea socială și morală amenințată, zdruncinată, nu prin întoarcere la trecut, la vechile credințe tradiționale, ci printr-o nouă fundamentare a lor.

Revoluția socratică în cultura greacă — nu numai în filosofie, cum se crede de obicei — ,noua atitudine față de om, conștientizarea imperativului cunoașterii de sine și-au găsit un strălucit corespondent în teatrul lui Euripide. Cele mai de seamă capodopere literare din specia tragicului ating sublimul deoarece ne configurează cele mai adînc răscolitoare conflicte umane, cele mai mari prăbușiri ale sufletului omenesc.

Dezbaterea închipuită dintre Eschil și Euripide în Hades — în redarea căreia Aristofan, deși nu-l agreea pe Euripide, a fost destul de obiectiv — a avut ecouri mari în istoria esteticii, în istoria controverselor despre artă. Ea se regăsește de pildă, în polemica lui Marx și Engels cu F. Lassale în sensul că unii schillerizează, merg pe linia lui Schiller, a idealizării personajelor, alții shakespearizează, merg pe linia lui Shakespeare — prezentînd omul cu toate înălțările și căderile lui, înfățișînd viața cu toate contrastele și prăpăstiile ei imaginabile.

În întreaga istorie a tragediei de la Eschil, pînă la Shakespeare și O'Neil, tragicul reprezintă forări adînci în condiția

umană, privită în istoricitatea și absolutivitatea sa. Tragedia greacă se inspiră din mitologie, dar nu se află în întregime sub zodia mitologiei, ci o depășește, mai ales prin Sofocle și Euripide. Mitul nu dispare dar este integrat ca un moment de constanță și pregnanță activă într-o mișcare culturală dramatică de tip istoric.

Tragedia pune în joc ipostaze sublime ale gîndului filosofic și poetic prin intermediul unor destine umane de excepție care întruchipează în maniera sensibilă a artei întrebări cruciale, probleme cardinale ale umanității de pretutindeni și de totdeauna dar și ale unui timp istoric concret. Destinul face parte din substanța eroului tragic dar nu ca simplă necesitate naturală, oarbă, indiferentă față de oameni, ci ca proiecție în afară a unor forțe subiective, raționale, ce sălășluiesc în om, conflictul dintre om și Moira nu este decît o ipostază a unor conflicte umane din preistoria mitologică a existenței sale, altfel spus, transcendența destinului din tragedia greacă este de ordin uman și nu de ordin natural în măsura în care divinul însuși nu este decît o ipostază înstrăinată a umanului.

g. *„Bacantele" și cultul lui Dionysos*

După cum spuneam la începutul itinerarului nostru în universul tragediei grecești, teatrul grec a avut o origine mitologică misterică și populară, în ceremoniile cultului lui Dionysos. Și iată că epoca de aur a tragediei antice se încheie odată cu ultimul mare tragediograf și cu ultima sa dramă *Bacantele*, „una din cele mai frumoase și interesante tragedii ale marelui poet antic, interesantă și instructivă mai ales pentru cunoașterea particularităților cultului bahic".[1] A fost scrisă la curtea regelui Arhelaos din Macedonia, unde Euripide a și murit în 406, la 75 de ani, și a fost reprezentată, împreună cu *Ifigenia în Aulis*, în 405, după moartea poetului, cîștigînd premiul I. Deși tragedia s-a născut din cultul lui Dionysos aceasta e mica dramă — din cele păstrate—în care el apare cel mai tîrziu (introdus). E cel mai popular zeu al panteonului grecesc și, cu toate că era născut din Zeus și Semele, el nu face parte din categoria zeilor uranici, olimpiani, ci mai curînd din aceea a zeilor ctonici, alături de Demeter. Așa se explică atenția pe care i-o acordă Euripide care a manifestat toată viața o atitudine critică și sceptică față de religia

[1] Aram Frenkian, op. cit. p. 105.

Scanned with OKEN Scanner

oficială, clasică, de tip olimpian și apolinic. A fost atras mai ales de caracterul misteric al acestui cult.

Tragedia *Bacantele* „este o dramă stranie, uluitoare. Ea pune cu toată tăria enigma unui mister care a neliniștit toată viața pe poetul nostru și căruia i-a dat răspunsurile cele mai contrarii — misterul divinității, al existenței sale, al dreptății și nedreptății lui, al acțiunii sale în viața universului și în viața oamenilor".[1]

Într-adevăr este o dramă controversată deoarece se înfruntă în ea valorile patosului dionysiac cu cele ale logosului apolinic — preponderență și cîștig dobîndind pornirile afective, subconștiente, latura pasională a sufletului, mergînd pînă la prezentarea unor fenomene de sugestie hipnotică, nu doar colectivă dar și individuală, ca în scena Dionysos — Penteu, principiul naturii și cel al civilizației (poate o civilizație sofisticată, ruptă de natură). Apare tensiunea dintre uman și zeiesc, metamorfozele umane ale zeului, și ca un uriaș arc peste timp, Euripide reînvie o trăsătură definitorie a dramei arhaice — ponderea și caracterul activ al corului, de unde rezultă o creștere considerabilă a părții cîntate, în revărsări lirice pline de căldură și avînt (e una din cele mai muzicale drame antice). Poate s-a simțit însuflețit și de clocotul chemărilor la viață și bucurie din mediul cultural în care se afla, mai aproape de natură, o natură bogată și variată cum este cea a Macedoniei.

„Într-adevăr, piesa are o forță tragică zguduitoare, decurgînd, între altele, din simplitatea aspră a acțiunii, din situațiile sale stranii și înfricoșătoare, din eroismul grandios al voințelor omenești (îndeosebi al lui Penteu) ce cutează să înfrunte ineluctabilul în maniera prometeică a lui Eschil, din dimensiunea abisală a catastrofei".[2]

„Nimeni nu mai crede azi că *Bacantele* a constituit un pamflet voltairian contra zeilor. Întreaga tragedie este o epifanie grandioasă a lui Dionysos, o ilustrare a puterii sale redutabile".[3]

Este ultima mărturie a teatrului grec cu privire la atitudinea complexă și originală în problema divinului. Trebuie în orice caz să vedem piesa cu ochii (și cu inima) unui grec din secolul V î.e.n.

---

[1] André Bonnard, op. cit. p. 32.
[2] Alexandru Pop, Prefață la op. cit. p. XXIV.
[3] Jean Roux, *Euripide, Les Bacchantes*, 1970, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

și nu a unui om modern, cu o conștiință modelată de două milenii de cultură.

Acțiunea se desfășoară la o mare temperatură pasională, cu izbucniri de sălbăticie, ca se petrece în fața palatului regal din Teba. Încă din prolog apare Dionysos care explică misterul dublei sale nașteri * și misterul venirii lui — după ce a străbătut ținuturi orientale acolo unde se află mormîntul tăinuit al mamei sale. A venit pentru a-i pedepsi pe cei ce nu-l respectă și aruncă vorbe deșănțate despre Semele și îi contestă natura divină — în primul rînd surorile ei Agave, mama regelui, Inoe și Antonoe, precum și Penteu însuși. Să menționăm aici că Dionysos ne-a fost transmis iconografic în două ipostaze: cea arhaică de origină tracică, reprezentat ca un bărbat puternic, cu barbă și înfățișare barbară și tipul clasic, pus pe seama unor origini orientale, ca un efeb veșnic tînăr; cel dintîi apare pe vase pictate cu figuri negre, al doilea a fost consacrat încă din secolul lui Pericle de sculptori. Euphronias a pictat către 520 pe un vas moartea regelui Tebei, sfîșiat de menade (vasul se află la Museum of Fine Arts din Boston), ceea ce dovedește popularitatea episodului încă din epoca arhaică. La Praxitele el apare în celebra sculptură în care Hermes îl duce pe micul Dionysos — în ipostază de androgin, ca Shiva la indieni sau Astarte la sirieni, exprimînd beatitudinea, echilibrul dintre sexe, plenitudinea ființei, frumusețea ideală, exterioară și interioară totodată.

Revenind la piesa lui Euripide trebuie să spunem că aici apare — fără a-și dezvălui decît în final natura divină — ca un tînăr chipeș, frumos, liniștitor și tulburător totodată. Femeile din cor îndeamnă pe tebani să le urmeze exemplul, onorînd pe zeu prin săvîrșirea riturilor prescrise. Menadele asiatice ale corului proclamă fericirea credinciosului care se dăruiește zeului

---

* Acest mister este dezvăluit și de cor. Astfel:

„Acesta e zeul născut / De maică-sa-n groaznice chinuri, / că Zeus din cer îi zbură / un trăsnet in patul durerii / Și ea, lepădîndu-l pre prunc, / pieri mistuită de fulger./ Dar Zeus, feciorul lui Cronos,/ închise de-ndată coconul/ în matcă de sarcină nouă / într-una din coapsele sale,/ cusîndu-l cu fire de aur/ ascuns de privirile Herei / Și Moirele-apoi rotunjiră / Sorocul și Zeus născu / pe zeul cu coarne de taur / Și-i puse pe cap o coroană de șerpi./ De aceea vînează / menadele șerpii cu tirsul în mînă, și-i poartă prin plete". *(Euripide, Alcesta, Medeea, Bacantele, Ciclopul,* traducere, prefață și note de Alexandru Pop, Editura Minerva, 1965, p. 163—164*)*.

său în sînul naturii. Drumul spre Dionysos este cel al părăsirii artificialității orașelor; omul intră astfel în hora naturii prin muzică, cîntînd cuprins de extaz:

„Ferice de omul menit
Să știe ale zeilor taine,
El duce viață curată
iar sufletu-ntreg și-l închină
Și-l umple cu Bachus în munți"[1]

Adoratoarele zeului sau bacantele sînt cuprinse de frenezie și celebrează în rituri ciudate acest zeu în sînul naturii sălbatice, cu munți prăpăstioși; muzica este obsedantă aici — izvorînd din flaut și tambure, muzică însoțită de dans frenetic, extenuant, insuflînd nebunia sacră și dînd iluzia unei fuzionări extatice cu natura divină a lui Bachus.

Poate tocmai această ipostază a muzicii l-a determinat pe Fr. Nietzsche să considere că, dintre cele trei mari arte grecești, muzica reprezintă cea mai simbolică înfățișare a lui Dionysos, a spiritului dionysiac, ca un spirit răzvrătit, ca întruchipare a unor puteri pasionale adînci, izvorîte din sînul unei naturi iraționale.

Poezia corală din *Bacantele* este oricum unică în opera lui Euripide, poezia lirică nu plutește deasupra acțiunii într-o regiune de frumusețe senină ci țîșnește din miezul fierbinte al tragediei. În această dramă — crede Alexandru Pop, Euripide apare mai ales cu pecetea unui geniu poetic mai mult decît a unuia filosofic, prin revărsarea de pitoresc. Scena este natura însăși, munți cu vîrfuri ninse, stînci și prăpăstii, murmur de ape, turme mugind, plaiuri cu ierburi. Natura nu este doar un cadru pictural ci o participare vie, întinsă, de mare forță dramatică.

Există în această dramă și unele elemente de comedie sau de tragi-comedie: doi bătrîni înțelepți, Tiresias, profetul orb, și Cadmos, întemeietorul Tebei, tatăl Semelei, îmbrăcați în costume de bachanți, adoratori și ei ai zeului cu toate implicațiile hilare ale acestei opțiuni. Iată cum se prezintă Tiresias însuși:

„..... Nu-i nici un temei
de vorbe să le poată răsturna, nici chiar
înțelepciunea celor mai alese minți.

[1] Euripide, op. cit. p. 162.

Va spune, poate, cineva că-mi necinstesc
prisosul anilor cîntînd într-un joc încununat
cu iederă. Dar zeul nu se vrea slăvit
mai mult sau mai puțin de tineri sau bătrîni
la fel așteaptă laudele de la toți
Și nu-i deosebește după vîrsta lor"[1]

Tînărul rege Penteu pare a avea mai multă minte sau mai mult bun simț atunci cînd nu se lasă atras „de sminteala unei amăgiri" și vrea să curme ceea ce lui i se părea a fi o nebunie colectivă, un întreg dezmăț, asociindu-l chiar și pe noul zeu cu Afrodita și cultul pentru zeița iubirii. Există aici un conflict între cultul lui Dionysos și cultele tradiționale, care au încercat să reziste, inclusiv prin violența puterii de stat, prin înlănțuirea și închiderea femeilor fugite și a lui Dionysos însuși, care apare ca un adept al acestui cult.

În interpretarea tradițională, omul este în chip fundamental slab și trebuie să aducă cinstire zeilor, să-și asigure securitatea respectînd religia. Dar Euripide abordează problema dintr-un unghi nou, se preocupă mai puțin de a ilustra printr-un exemplu edificator pedeapsa ineluctabilă a impietății, cît mai ales cauzele ce-l împing pe om către o impietate fatală. Destinul lui Penteu, impietatea sa, dezastrul ce rezultă de aici, trebuie să ne pună în gardă împotriva *eroilor* care ar putea să-i incinte pe zei. Jean Roux apreciază *Bacantele* ca o dramă a *raționalismului sofistic* și folosește ca motto la un capitol cu acest titlu cuvintele Sfîntului Paul dintr-o *Scrisoare către Corintieni:* „Nebunia lui Dumnezeu este mai înțeleaptă decît înțelepciunea oamenilor".

Penteu este un sofist, un intelectual. Este pentru prima dată cînd rătăcirea omului este imputată nu ignoranței sau unor cauze morale — orgolii, violență, ambiție, ci unor atitudini intelectuale, unei excesive încrederi în puterea inteligenței. De aici sursa unei hybris de altă natură. Prezența zeului exercită o puternică fascinație chiar și asupra lui Penteu însuși; în acțiunea sa dictată poate de rațiuni politice, de necesitatea menținerii ordinii și stabilității cetății el depășește măsura, provoacă un hybris.

Sensibilitatea lui Euripide față de mister anticipează secolele; regele și zeul se înfruntă direct, fără ca cel dintîi să-i simtă pre-

[1] Euripide, op. cit. p. 170.

Scanned with OKEN Scanner

zența — cel puțin la început. Penteu află de orgiile bacantelor, între care și mama sa. El nu se dă bătut, vrea să înfrunte răul și în cele din urmă, hipnotizat de Dionysos, se îmbracă și el ca o bacantă și se lasă condus spre a vedea cu ochii săi orgiile menadelor care trăiesc în fraternitate cu animalele, se joacă cu șerpii, alăptează pui de capră și de lup — natura le oferă cu generozitate darurile sale, izvorul țîșnește din stîncă și vinul iese din pămînt. Dar toată această dărnicie a naturii se transformă în furie împotriva profanatorilor care vin să tulbure pacea edenică. Și astfel se împlinește destinul îngrozitor al lui Penteu: spre a se arăta puterea zeului care este însăși puterea naturii are loc un înspăimîntător măcel săvîrșit de menade. Penteu a vrut să înfrunte natura, să provoace supranaturalul din ea. I se întinde o cursă și cade în ea: se deghizează în menadă spre a observa nevăzut pe credincioasele zeului din munți.

Ceea ce urmează sînt scene care ating culmea ororii; Penteu, ajutat de Dionysos să se urce pe un brad înalt spre a vedea mai bine femeile din vale — menadele în frunte cu cele trei surori ale mamei lui care nu crezuseră în harul său divin, iar acum erau cu mințile rătăcite, este văzut de acestea. Ceea ce se întîmplă mai departe este greu de povestit în cuvinte. Dionysos le spune:

„..... Alergați
fecioarelor, vi-l dau pe cel ce-și bate joc
de voi, de mine și de cultul meu. Veniți
și răzbunați-vă!“

Tabloul ce urmează, descris de Euripide prin cuvintele Crainicului este demn de o pictură din specia fantasticului de groază, cu o dezlănțuire haotică a naturii, de o sălbăticie greu de imaginat:

„..... Cînd au înțeles
deplin că le vorbește Bachus, au țîșnit
în goană fiicele cu Cadmos, ca un stol
de porumbei sălbatici, Agave, mama lui,
surorile de același neam cu ea și tot
alaiul de bacante...“

După ce au reușit să-l dea jos, smulgînd pur și simplu bradul din rădăcini:

„..... Și-a căzut
Penteu pe glie, din înaltul jet al său,

Cu gemete nenumărate, pricepînd
că i-a venit sfîrșit. Însăși maica sa
ca preotesa-n fața jertfei, cea dintîi
s-a năpustit asupra lui. Atunci Penteu
și-a lepădat în grabă mitra de pe cap
să-l recunoască și să nu fie ucis
de strașnica Agave. Și i-a mîngîiat
obrajii cuvîntîndu-i „Mamă, sînt Penteu,
sînt eu, feciorul tău pe care l-ai născut
în casa lui Echion! Milueste-te
de mine mamă, chiar dac-am păcătuit!
Nu-l omorî pe fiul tău!“ Dar ea, scoțînd
pe gură spume și-nvîrtindu-și ochii-n gol,
era cu mintea turbure, că-i poruncea
voința zeului și nu s-a-nduplecat
de plînsul lui Penteu. De-ndată l-a-nșfăcat
de brațul stîng și cu piciorul s-a proptit
în coastele nenorocitului și-a tras
smulgîndu-i umărul, dar nu prin vlaga ei
căci Bachus i-a-ntărit puterea mîinilor.
De partea cealaltă Ino îl căznea
rupîndu-i carnea și Antonoe și tot
puhoiul de bacante care le însoțea.
Un vălmășag de țipete se ridica,
Penteu gemea, cît mai avea suflare-n el,
bacantele urlau. Iar unele plecau
purtînd un braț sau un picior nedescălțat
și altele, trăgînd fîșii-fîșii lăsau
golașe coastele și toate răvășeau
cu mîini însîngerate, carnea lui Penteu.
Acum zace leșul său, împrăștiat
Și mădularele-i se-ntind pe colți de stîncă
Sau spînzură-n frunzișuri dese de copaci
înalți. Nu lesne-ai izbuti să le găsești.
Și capul său, nefericitul, a-ncăput
în mîna maică-si, Agave, ce l-a-nfipt
în țeapa tirsului, precum al unui leu
de munte, și-a pornit cu el prin Kiteron.
Surorile și le-a lăsat în mijlocul
menadelor și mîndră de vînatul său

Scanned with OKEN Scanner

amarnic, vine către Theba, păstorind
pe-nsoţitorul şi sprijinitorul ei
la vînătoare, Bachus, cel care i-a dat
această biruinţă vrednică de plîns“[1].

Această moarte groaznică prin sfîrtecare este interpretată de unii ca „o amintire din vremea îndepărtată cînd se aduceau sacrificii umane în scopul conservării şi înnoirii vieţii vegetale de pe pămînt“.[2]

Bonnard apreciază scena citată ca una dintre cele mai crude pe care le-a scris Euripide: „Tot sfîrşitul dramei este dominat de groază. Niciodată duiosul şi crudul Euripide n-a înaintat mai adînc în zona pateticului“.[3] Scena următoare face un nou pas în oroare, cînd Agave intră jubilînd şi oferă zeului ceea ce crede a fi capul unui pui de leu pe care l-a omorît în munţi.

Cînd Agave îşi redobîndeşte luciditatea şi claritatea minţii şi îşi dă seama ce-a făcut sînt fără margini durerile ei, sfîşietoare lamentaţiile ei.

Cadmos o trezeşte şi îi arată ce a săvîrşit. Răzbunarea lui Dionysos a fost cumplită. Agave şi surorile ei vor pleca în exil.

Liviu Rusu apreciază că Euripide este aici un mare artist, un maestru al imaginii. Ca adept al libertăţii, el introduce, prin cultul lui Dionysos un nou suflu de libertate, de înfrăţire între oameni şi cu natura, cu întreaga fire. Ruptura de natură poate avea consecinţe catastrofale.

Orice tragedie este, într-un sens, un act de revoltă împotriva lumii, aşa cum este sau aşa cum ne apare. Iar în alt sens, un act de credinţă faţă de lume, aşa cum trebuie să fie, dincolo de aparenţe, revelată de poezie.

Euripide este şi Dionysos şi Penteu. Prin exigenţa de ordine şi de raţiune pe care regele o apără împotriva zeului, care se revelează ca dezordine, tulburare a sufletului, prin minuni absurde — el se identifică cu Penteu; acesta nu este un necredincios, un sceptic faţă de divinitate, dar el crede în zeii care conduc lumea raţională şi nu prin prisma misticismului dionisiac.

Unii cred a găsi în această dramă un violent atac împotriva religiei, alţii că este o apologie a credinţei, o mărturie a con-

---

[1] Euripide, op. cit. p. 222—224.
[2] Alexandru Pop, in op. cit. p. 224 (notă).
[3] André Bonnard, op. cit., p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

vertirii sale la bătrîneţe. Pe primul plan este pusă deci problema unei noi soluţii a raportului dintre omenesc şi divin sau aceea a unei noi ipostaze a divinităţii: Dumnezeu se revelează aici cu o putere incomparabilă, dar nu ca un zeu al luminii, şi al conştiinţei ci al nopţii, al naturii şi al vieţii. În opinia mea, se înfruntă aici nu atît două religii sau două dimensiuni ale religiei, ci două moduri ale omului de a se raporta la natură: pe de o parte, o atitudine raţională, ordonatoare în lumina principiului clasic al ordonării care, aplicat naturii, nu o duce întotdeauna la efectele cele mai benefice pentru om. Mai tîrziu, peste multe veacuri, acest principiu al raţionalităţii devenită raţionalitate tehnică poate avea drept rezultat (şi chiar are în prezent), desfigurarea naturii, poluarea, distrugerea echilibrului natural. Şi astfel, un principiu raţional de stăpînire a naturii se transformă în contrariul său prin aceea că omul nu pune în joc şi alte puteri sufleteşti ale sale, nu ţine seama şi de alte ţinte ale vieţii sale; natura devine, din obiect al cunoaşterii şi al unei transformări înnoitoare şi folositoare omului, obiect al unei distrugeri catastrofale. „Numai omul trăieşte separat de natură şi în aceasta constă nenorocirea sa. Omul şi-a construit, într-adevăr, în marginea marelui tot, o lume izolată, pe care o numeşte înţelepciunea sa. Înţelepciunea care nu este decît nebunie".[1] Deşi *Bacantele* ne relevă un zeu atotputernic umanismul lui Euripide, credinţa sa în om, conştiinţa sa morală, nu se dezmint nici aici. „*Bacantele* este avîntul cel mai arzător care l-a înălţat pe Euripide spre divin; ea este, de asemenea, recăderea sa cea mai dureroasă..."[2].

Pe de altă parte, cealaltă dimensiune sau atitudine este aceea a excesului de identificare spontană cu natura, de întoarcere a omului la acea beatitudine originară a unei naturi nepervertită de om — o formă a *mitului vîrstei de aur* cînd omul trăia într-o armonie desăvîrşită cu natura, fără nici o ostilitate. Este cealaltă extremă, în care raţiunea civilizatoare, forţa raţională civilizatoare a omului nu mai intervine deloc. Este vorba deci, cu alte cuvinte, de două dimensiuni posibile şi necesare ale omului faţă de natură.

Flacăra interioară a dragostei pentru om străluceşte în întreaga operă, dar nici o tragedie a lui Euripide nu este mai sem-

---

[1] André Bonnard, op. cit. p. 43.
[2] Idem, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

nificativă decît aceasta — după părerea aceluiași Bonnard — pentru geniul său deschis la toate chemările vieții. Nici una nu arată mai mult pînă în ce punct este Euripide poet așa cum Platon voia ca cineva să fie filosof cu tot sufletul[1]. „Idealul lui Euripide trebuia să fie un cult al entuziasmului dionisiac, însă îngrădit și ținut în frîu, pentru ca astfel el să ducă la o libertate disciplinară".[2]

Pentru ce militează, deci, Euripide? La prima vedere, pentru acea vîrstă de aur, de identificare cu natura? Nu. Dacă îl citim cu atenție, el militează pentru un echilibru al acestor dimensiuni ale umanului. Noi trebuie să trăim împăcați cu natura. Nu trebuie să o violentăm, să-i nimicim echilibrul, să nu ducem principiul raționalității, al ordinii, dincolo de firescul pe care-l presupun forțele naturii însăși și această chemare a lui, acest patos pe care-l pune pentru reechilibrarea dintre acțiunea civilizatoare a omului și natură este astăzi mai actual ca oricînd.

---

[1] Cf. André Bonnard, op. cit , p. 47.
[2] Liviu Rusu, op. cit. p. 353.

Scanned with OKEN Scanner

V. Aristofan și funcția catarctică a rîsului

1. Un model de angajare și responsabilitate socială

Oricîte scene de bufonerie și obscenitate, de farsă și grotesc ar exista în teatrul lui Aristofan, ceea ce predomină este totuși seriozitatea — adică rîsul catarctic, care înfierează vicii și patimi, individuale sau colective, rîsul asanator de moravuri. *Realismul* tonic al comediilor sale este o armă de luptă pentru apărarea unui sistem de valori care a alcătuit gloria Atenei clasice, dar care sînt pe cale să se degradeze sau au fost deja mistificate prin lipsa de înțelepciune, prin miopia unor conducători politici care pun orgoliul lor personal mai presus de binele și interesele patriei. Așa se explică acel război fratricid absurd, care a sleit la un moment dat puterile economice și spirituale ale Greciei.

Aristofan a oferit concetățenilor săi, dar și lumii întregi, un adevărat model de teatru militant. Cum remarcă Ilie Nisipeanu într-o teză de licență în litere și filosofie, referindu-se la opera lui Jacque Denis, *La comédie Grecque*, comediile lui Aristofan sînt, în felul lor, tot atîtea pledoarii politice, literare, filosofice, sociale și rivalizează cu tribuna publică din *Agora*; nu este deci o simplă delectare, un divertisment, ci contribuie la formarea de convingeri, la critica unor stări de lucruri și a unor persoane din Grecia sau a unora din exponenții săi de frunte.

Aristofan nu a cîntat pe struna scepticismului și pesimismului total, dezarmant, dar nici nu putea închide ochii în fața unor vicii politice, morale, caracterologice ce puneau în primejdie integritatea și chiar existența lumii grecești, în primul rînd a statului atenian, ca avanpost al unor creații spirituale de excepție, modele în multe privințe neîntrecute pentru multele veacuri ce vor urma.

Opera sa este o oglindă transfigurată, profund contradictorie — care merge de la sublim la grotesc — a unei societăți con-

Scanned with OKEN Scanner

ıtradictorii. Rîsul său este deopotrivă *satiric*, vesel, mînios, revoltat, „care sfîşie, rupe în bucăţi prostiile, absurdităţile", denunţă contradicţii ale democraţiei sclavagiste, dezastrele războiului, mizeria înspăimîntătoare a poporului, ţintuieşte la stîlpul infamiei pe demagogii mincinoşi, profitori, tîlhari, generali vanitoşi şi imbecili.[1]

Exegeţii comediei sînt în general de acord în explicarea originilor sale: ceremoniile dionisiace atice (ca şi în cazul tragediei), *farsa megarică* şi aportul sicilian. Serbările dionisiace — cortegii vesele, cu costume groteşti, cîntece şi dansuri uneori obscene, debutînd cu ritualuri şi ditirambi la altarul lui Dionysos erau numite „*comos*" (orgie) şi de aceea unii deduc de aici denumirea comediei. Farsa megarică „a introdus oarecare ordine în nebuniile comosului", iar Epiharm (sec. V) „e considerat ca adevăratul creator al comediei".[2]

Se cunosc numele unor autori de comedii, precum Crates, apreciat ca primul autor de comedii în înţelesul propriu al cuvîntului, Eupolis, poeţii sicilieni ca Epiharm şi Formis. Încă din faza primitivă a acestor procesiuni apar improvizaţii muzicale, elemente de dialog, tendinţa de satiră politică. În mod cert, comedia, ca şi tragedia, are o origine populară şi s-a putut constitui ca atare numai în atmosfera de relativă libertate a democraţiei sclavagiste ateniene. „Atîta timp cît comedia a fost un simplu divertisment al ţăranilor, această satiră, atît cît a putut să fie de liberă, nu a avut deloc relevanţă; ea nu depăşea satul său, cu atît mai mult cantonul. Dar cînd ea va pătrunde în demosurile semiurbane, semirustice, care constituie în vremea lui Pisistrate şi a fiilor săi, mahalalele Atenei, apoi, cînd a fost admisă, către începutul secolului al V-lea, la sărbătorile lui Dionysos, care se celebrau chiar în oraş şi cînd statul însuşi i-a făcut loc în concursurile publice, lucrurile s-au schimbat în chip necesar".[3] Aşadar comedia „are rădăcini adînci în trecutul poporului grec şi este la obîrşie o creaţie populară, deşi ca gen literar s-a format mai tîrziu decît tragedia. Ca şi aceasta, ea a luat naştere la sărbătorile închinate în fiecare an în cinstea zeului Dio-

---

[1] A. Bonnard, *Civilizaţia greacă*, vol. II, p. 193.

[2] Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, vol. I, Editura didactică şi pedagogică, 1963, p. 79.

[3] Maurice Croiset, *Aristophane et les partis à Athènes*, Paris, Albert Fontemoing Editeur, 1906, p. 2.

nysos, ocrotitorul viței de vie și simbolul fertilității în genere și se înfățișa la început ca un simplu joc popular ritual".[1]

La început ceea ce predomină este farsa satirică ce se desprinde cu dificultate din „cîntecele falice, aluziile ironice aruncate de satiri în procesiunile lor fanatice",[2] din farsa megarică spontană și improvizată, din gluma grosolană, prozaică. „Cîntecele falice, farsa megarică și producțiile bufonilor sînt materia primă, incandescentă, care așteaptă bagheta magică a vrăjitorului pentru a se transforma în artă. Atenienii au nevoie însă de un model pentru ordonarea magmei fierbinți. Și modelul pare a fi venit din Sicilia".[3] Este ceea ce ne spune Aristotel în *Poetica* sa.

Observarea critică a vieții a dus la creionarea unor tipuri umane diverse, o întreagă tipologie morală. Comedia, spre deosebire de tragedie — nu ne poartă către sublim, nu ne înfățișează treptele de sus ale unor tensiuni umane copleșitoare și de mare forță spirituală, ci ne introduce în țesătura intimă a cotidianului, în conflictele ce ne sînt mai familiare; arma sa nu este purificarea prin durere și suferință, ci rîsul tămăduitor, dar și ucigător în același timp. Este *rîsul-amuzament*, dătător de veselie, tonifiant, care-l reintroduce pe om în lumea fermecătoare a naturii, dar și *rîsul-liric*, care — împreună cu cel *satiric*, are virtuți curative. Aristofan se socotea „dascălul" societății ateniene, educatorul tineretului, iar rîsul face parte din terapeutica sa. „Omul își atinge plenitudinea, societatea își cîștigă echilibrul în bucuria regăsită. Există o „catharsis", o purificare prin rîs. Rîsul care ne redă bunului simț, ne redă adevăratei noastre laturi. Sîntem niște bolnavi, el ne face sănătoși".[4] Comedia vizează contraste și precarități ale ființei umane concrete, ea operează mai puțin cu alegorii și simboluri și de aceea filosofia ei potențială este mai frustă. De aceea ei îi stă bine mai ales ca o *comedie de moravuri*, menită parcă să asaneze ogoarele spiritului, năpădite de buruieni. Comedia lui Aristofan este însă mult mai mult decît atît; geniul său unic este de a viza nu doar defecte personale cu o restrînsă arie de influență, ci o *problematică esențială*, de

---

[1] H. Mihăescu, *Părintele comediei antice*, în Aristofan, *Teatru*, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 5.

[2] Ileana Berlogea, *Istoria teatrului universal*, Editura didactică și pedagogică, 1981, p. 75.

[3] Idem, op. cit., p. 77.

[4] A. Bonnard, op. cit., p. 194.

Scanned with OKEN Scanner

care depindea existența, prosperitatea, viitorul Atenei, a întregului popor grec și a civilizației sale.

Aristofan a scris 40 de comedii, din care ni s-au păstrat în întregime 11; *Aharnienii*, *Cavalerii*, *Norii*, *Viespile*, *Pacea*, *Păsările*, *Lysistrata*, *Femeile la sărbătoarea Demetrei*, *Broaștele*, *Adunarea femeilor*, *Plutos*. Poetul însuși declara că nu urmărește greșelile celor mici ci abuzurile oamenilor bogați și cu trecere, ale conducătorilor politici. El moștenește de la comedia populară anterioară o colecție de tipuri comice, dar aplică măștile acestora unor personaje istorice din Atena vremii sale. Pe el nu-l interesează analize psihologice fine și nuanțate, ci vivacitatea și credibilitatea personajelor prin detalii de viață, de ocupație. Comedia sa este prin excelență un model de comedie politică sau de *satiră politică*. „Problema politică a interesat atît de adînc pe Aristofan, încît aproape în toate comediile sale se vede această preocupare, fie prin aluzii la evenimente politice contemporane, fie prin interpretarea faptelor pe care le pune în scenă".[1] Marele poet denunță fățărnicia, războiul, corupția morală și politică.

Superioritatea incontestabilă a comediilor sale constă în aceea că nici una din marile probleme ale epocii sale și, în primul rînd, efectele negative ale războiului peloponeziac nu sînt în afara orizontului lor tematic. „Comedia lui Aristofan, spunea Alfred Croiset, este o cronică caricaturală și bufonă, a întregii vieți ateniene a timpului său, îndeosebi a vieții politice, atît de intense atunci; instituțiile, ideile, oamenii defilează aici într-o mascaradă strălucită și poetică...".[2] Lipsește totuși ceva esențial din această succintă caracterizare: cronica vieții ateniene (și grecești, în general), pe care o surprindem în opera sa nu e doar caricaturală și bufonă, dar și foarte serioasă — rîsul nu este deloc incompatibil cu seriozitatea, iar uneori e pătruns de o mare tristețe și melancolie. Mai departe, autorul citat surprinde însă elemente reale ale atitudinii și concepției lui Aristofan: o filosofie liberă, de largă deschidere, încredere în rațiune și bunătate, fără a se lăsa manevrat de iluzii, iubitor de libertate, fără a ignora pericolele sale, o clarviziune senină, nemistificată de optimisme facile, dar nici de denigrări înguste; este considerat un apărător al vechii religii, dar rostește fără să clipească, cuvinte teribile la adresa

---

[1] Octavian Gheorghiu, op. cit., p. 81.

[2] Alfred Croiset, *Préface*, A. Couat, *Aristophanes et l'ancienne comédie attique*, Troisième Edition, Paris, 1902, p.

Scanned with OKEN Scanner

zeilor, este un dușman neîmpăcat al sofiștilor și al lui Euripide, dar gîndește adesea ca Euripide și comite eroarea teribilă de a-l socoti și pe Socrate sofist, aducîndu-i acuzații nedrepte, ce vor servi aidoma, mai tîrziu, ca „temei" al condamnării sale la moarte. El nu cruță pe nimeni: nici pe Socrate, înțeleptul învățat care pretindea a pătrunde misterul uman (deși, Socrate nu a pretins niciodată nimic în sensul de a-i învăța pe alții), lăsîndu-i pe interlocutori descumpăniți, după interminabile convorbiri; nici pe Euripide — intelectualul poet cu limba ascuțită, „care disecă cuvintele și distruge prin subtilitățile sale dialectice, orice altă inspirație...",[1] nici chiar pe Pericle care s-a lăsat înșelat de o femeie. Fără a fi un prieten al aristocrației, cel mai mare dușman al său este încă Cleon — nu numai partizan al războiului, pornit de însuși Pericle, dar și falsificator demagog al democrației ridicată de acesta pe cele mai înalte culmi posibile atunci.

Nu într-atît totuși pînă a nu mai fi posibilă critica stărilor de lucruri existente, spiritul critic, atît de percutant al comediilor sale.

Comedia lui Aristofan reprezintă, într-adevăr, cea mai pătrunzătoare și cuprinzătoare conștiință critică de sine a epocii.

2. Pacea ca ordine de valori și ideal umanist

După cum spuneam, dintre problemele acute ale epocii din care Aristofan și-a extras temele comediilor sale, pe primul plan se situează problema păcii și războiului. Marele comediograf nu era partizanul unui partid sau al altuia, dar ia o atitudine necruțătoare împotriva nefericitului, dezastruosului război cu Sparta din perspectiva unei clase pozitive, productive — *țăranii* care au totul de pierdut, nimic de cîștigat de pe urma războiului. Doar negustorii de arme și de alimente au a se îmbogăți de pe urma acestui pustiitor război fratricid. Majoritatea pieselor sale sînt scrise sau jucate în timpul războiului peloponeziac. Din cele rămase, doar *Adunarea femeilor* și *Plutos* sînt posterioare războiului. De aceea spiritul lor general este influențat de climatul acestui război, cu efecte dezastruoase, mai ales pentru țăranii din Attica: pustiirea recoltelor, masacre, transferuri de populație, provocarea unei grave crize economice politice și morale. Este

[1] A. Bonnard, op. cit., vol. II, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

o criză a conștiinței ateniene și de aceea el denunță războiul, politica războinică, cu toată puterea geniului său, fără nici un fel de menajamente. Aristofan nu critică niciodată *sistemul democratic* ca atare (cu principiul eligibilității publice, dreptul de control și apărare, răspunderea aleșilor față de alegători etc.) ci denaturarea demagogică a democrației. Cel mai odios în acest sens îi apare Cleon care atîță patimile mulțimii prin lingușiri și minciuni.

Pacea, ca valoare centrală, ca set de valori pentru binele omului și afirmarea nestînjenită a vieții sale apare în *Aharnienii*, *Cavalerii* și mai ales în *Pacea* și *Lysistrata*.

În *Aharnienii*, după ce trecuseră deja 6 ani de război, un brav țăran, Dikaiopolis, din demos-ul Aharnienilor care avuseseră cel mai mult de suferit — constatînd că în adunarea poporului propunerile de pace sînt batjocorite de magistrați și de poporul înșelat, își asumă răspunderea de a încheia, pentru el însuși, o înțelegere de pace cu dușmanii. El îi denunță pe cei ce poartă răspunderea războiului, în primul rînd Pericle, iar apoi, întors la ai săi, ne oferă exemplul unei oaze prospere de pace, de abundență și fericire în mijlocul unei lumi mizere, sărăcită de război. Ileana Berlogea subliniază în această comedie legătura cu tradiția, „reînviorarea spectaculoasă a unor forme populare", deoarece Aristofan ne apare ca „apărător al valorilor Atenei glorioase de la începutul veacului al V-lea î.e.n.", și în această perspectivă trebuie să vedem și caricaturizarea lui Euripide care „este plină de umor suculent fără răutate, garderoba lui cu zdrențe fiind în fond o metaforă a laicizării tragediei, a coborîrii eroului extraordinar de pe piedestalul gloriei de odinioară...".[1] Încă din această comedie de tinerețe, Aristofan ne oferă o lecție de spirit critic, de atitudine intransigentă față de cei ce poartă răspunderea războiului, indiferent cine ar fi ei, dar și un exemplu de injustiție și lipsă de măsură: o penibilă poveste despre niște fete publice răpite dintr-o casă a cărei proprietate este atribuită Aspasiei, favorita lui Pericle. Dincolo de bufoneria și obscenitățile unor scene — atît de obișnuite în comediile sale — Dikaiopolis simbolizează pacea, triumful păcii împotriva febrei delirante a războiului; el primește o solie — un megarian și un beoțian, care au venit să-i aducă mărfuri prețioase ce nu puteau să ajungă la Atena din cauza blocadei de război. Pînă la urmă

[1] Ileana Berlogea, op. cit., p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

omul „care a făcut singur pace" cîştigă partida prin raţiune şi bufonerie, prin rîsul vesel, batjocoritor şi spirit critic puse în slujba bucuriei de viaţă. „Jubilarea sa izbucneşte ca o furtună de bucurie... Concetăţenii săi n-au decît să-l imite".[1] Dikaiopolis care simbolizează pacea jubilează deoarece modelul său de viaţă devine contagios.

Cavalerii este indirect o dramă a păcii. Aristofan era convins că nu se poate lupta cu succes împotriva războiului fără a lupta cu curaj împotriva celor care îl provoacă, în primul rînd împotriva demagogilor de felul lui Cleon, care este satirizat mai întîi în *Babilonienii*, apoi în *Aharnienii* şi *Cavalerii*. Împotriva demagogului, poetul opune aici un corp de elită — ca simţire şi gîndire — Cavalerii care s-au distins în luptele de lîngă Corint. Demagogul apare aici de fapt sub masca unui sclav. „Această comedie orientată în întregime împotriva lui Cleon şi a politicii sale demagogice, îl acuză deci ... de a fi principalul obstacol al păcii".[2]

Corul cavalerilor alcătuieşte deci partidul politic ostil lui Cleon — tipul de conducător la care domină incompetenţa, ignoranţa, imoralitatea, hoţia. „Autorul, plin de admiraţie pentru personalităţile vechi care au făcut gloria Atenei, urmăreşte cu satira sa pe Cleon, care, prin demagogie, duce statul la ruină.

Două mi se par aspectele mai interesante pe care le atacă poetul în această comedie: sistemul însuşi al demagogiei şi belicismul ei".[3]

Împotriva lui Cleon este îndreptată şi comedia *Viespile* (numită astfel după costumarea în viespi a corului), unde i se reproşează instituirea demagogică a îndemnizaţiei acordate cetăţenilor pentru participarea la şedinţele adunărilor populare. Personajului principal — Philocleon, „prietenul lui Cleon", care are mania de a judeca, comportîndu-se ca un nebun furios, îi este opus fiul său, Bdelycleon — duşmanul lui Cleon, care l-a închis la el şi vrea să-l vindece de boală. Partea esenţială a comediei constă tocmai în dezbaterea dintre tată şi fiu, cu scene bufone. Philocleon îşi imaginează că funcţiile sale de judecător sînt expresia unei puteri demne de un rege, dar Bdelycleon îi arată că această suveranitate este iluzorie; judecătorii se află într-o dependenţă servilă faţă de demagogi. Pentru a-l consola de pier-

---

[1] A. Bonnard, op. cit., p. 205.
[2] J. Defradas, in *Encyclopaedia Universalis*, volume 2, 1970, p. 389.
[3] Octavian Gheorghiu, op. cit., p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

derea plăcerilor tribunalului, organizează în propria sa casă procesul fictiv, bufon, împotriva cîinelui Labes, acuzat de a fi furat brînză din Sicilia — de fapt parodia procesului ce trebuia intentat strategului Lahes acuzat de delapidare în timpul campaniei din Sicilia. Este evident că nu justiția populară sau democrația sînt denunțate aici, ci degenerarea instituțiilor democratice, discreditarea lor demagogică.

Cele mai importante comedii ale lui Aristofan inspirate de problema păcii și războiului au fost *Pacea* și *Lysistrata*.

Pacea a fost apreciată de Bonnard ca „una din cele mai bune piese împotriva războiului".[1] Aici dragostea de pace a lui Aristofan se împletește cu dragostea pentru *munca țăranilor* și meșteșugarilor — singura posibilitate de a depăși criza economică provocată de război, cu patriotismul sincer al celor ce muncesc. Țărănimea activă și harnică reprezenta centrul de greutate al economiei, temelia libertății cetățenești, izvorul de tărie al statului atenian.

Tocmai de aceea un țăran podgorean, Trigeu, este acela care, cu ajutorul unor mijloace fantastice, își propune să se înalțe la cer, să ajungă chiar la Zeus, dacă va fi nevoie și s-o putea, spre a o aduce din nou, printre oameni pe zeița Păcii alungată de cetățeni din cauza partizanilor războiului și închisă de Polemos, (Războiul) într-o peșteră. Și iată aici cum se îmbină măreția cu grotescul. Scena ridicării la cer călare pe un cărăbuș hrănit din belșug cu bălegar de doi sclavi cu ajutorul unei mașini scenice, trebuie să fi fost de tot hazul, dar el este călăuzit în acțiunea sa de dragostea pentru familia și semenii săi aflați în primejdie. Și era un moment prielnic pentru a readuce Pacea; deși războiul a continuat cu înverșunare, cei mai periculoși provocatori ai săi din cele două tabere — atenianul Cleon și spartanul Brasidas — muriseră, sînt în curs negocieri care vor duce la pacea lui Niceas pe care Aristofan o celebrează în felul său. Trigeu este pe deplin conștient de importanța misiunii sale:

„Mă duc să-i scap pe Greci de la pîrjol!
Și precum vezi acuma, îndrăznesc,
O cale nouă-n lume să-mi croiesc".[2]

(vs. 90—93)

---

[1] A. Bonnard, op. cit., p. 207.
[2] Aristofan, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1956. *Pacea*, trad. de Eusebiu Camilar și H. Mihăescu, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

Și o face cu un aer amenințător, ca un revoltat și nu ca un supus umil.

Dă de Hermes (deoarece zeii tocmai se mutaseră) care-l ceartă cu vorbe grele, dar Trigeu știe să-l înmoaie, dîndu-i carne (se vede că curierul zeilor era un mîncău); zeii se mutaseră fiind supărați pe greci pe care i-a lăsat pradă lui Polemos. Doar ei singuri au ales războiul care a prins Pacea și a închis-o în peșteră spre a putea apoi mai ușor să distrugă cetățile. Dar vrednicul Trigeu nu se descurajează, îi cheamă pe eleni — țărani, negustători, dulgheri, meșteșugari ca împreună, cu pîrghii, tîrnăcoape și odgoane, să scape Pacea din captivitate. Polemos ar dori să sfărîme în ziua morții cetățile grecești, dar nu poate căci i-a pierdut pe cei mai buni partizani ai săi, iar Trigeu este convins că, prin unitate, Pacea va fi eliberată și va domni din nou nestingherită. E o imagine plină de generozitate și grandoare.

„Să ne durăm noi singuri fericirea."

(303)

le spune el:

„Veniți, fiți gata pentru libertate!
Săriți eleni, acum ori niciodată!
Feriți-vă de moarte și ambiții!
.....
Noi astăzi vrem s-o scoatem la lumină,
Pacea, mai mîndră zînă dintre zîne,
Prietena podgoriilor noastre".[1]

(304—306, 310—312)

Pacea este asociată cu munca, cu iubirea, cu ospățul tihnit.

Trigeu și conducătorul corului îl roagă pe Hermes să-i ajute să readucă Pacea pe pămînt și drept răsplată îi vor închina Panateneenele mîndre și toate sărbătorile. Odată cu ea sînt aduse la lumină Opóra și Theória — zeițe ale semănăturilor, fructelor și sărbătorilor. Cînd Trigeu dă cu ochii de zeiță, îi adresează un adevărat imn:

„O, Pace! tu ne dai belșug de struguri!
Mi-ar trebui un imn atît de mare
Și greu de zece mii de amfore

[1] Idem, p. 44—45.

Scanned with OKEN Scanner

S ă te slăvesc, căci n-am nimic în casă!
Bine-aţi venit, Théoria, Opóra!
Ce chip frumos şi blînd! Ce dulce eşti
Theória, tu dulce ca miresmele
Plăcute ale vremilor de pace"! [1]

(517—524)

Readucerea Păcii înseamnă o zi mare, în primul rînd pentru ţăranii care-şi pot relua uneltele de muncă. Ea aduce binecuvîntarea agriculturii şi negoţului. Numeroase sînt darurile sale: grămezi de fructe, smochine, mirt, must dulce, toporaşi, măslini.

„Să preamărim în veci zeiţa Păcii!"

(181)

spune Trigeu, iar corul:

„Bine-ai venit iubito! Sîntem veseli
Şi ne-am gîndit oricînd numai la tine.
Ne îndemna mereu un dor nespus,
La plugurile noastre să ne-ntoarcem!
Căci tu erai nădejdea cea mai mare. "[2]

(582—586)

Trigeu, acest personaj simbolic, care exprimă gîndurile autorului, i se adresează de asemenea, cu o ardoare lirică unică:

„O, Pace preaslăvită, o, zeiţă,
Crăiasă, tu, de-a pururea mărită,
Noi te rugăm, primeşte-ne prinosul
Stăpînă peste nunţi şi peste coruri...
.....
Noi te iubim atît! Şi suferim
De dorul tău, de treisprezece ani!
Şi te-om numi izbăvitoarea noastră!
.....
Din nou, zeiţo, toarnă în eleni
Un pic din seva prieteniei şi
În minţi strecoară iarăşi tu, o, Pace,

[1] Idem, p. 58.
[2] Idem, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

Prea dulcea sevă a îngăduinței!
Ne umple viața cu belșug de bunuri!"[1]

(972—975; 986—989; 993—997)

Aristofan a fost, el însuși, atît de mîndru de fapta sa artistică pusă în slujba păcii, încît s-a prezentat singur prin conducătorul corului astfel:

„Nu-i altul vrednic de cinste la noi, decît Aristofan
Căci el mai întîi și-a silit adversarii să nu-i
Ponegrească pe oamenii-n zdrențe...[2]
.....

(735—737)

Lăsînd la o parte cuvîntul urît, josnicia și jocul nevrednic
Poetul a dat la lumină o artă sublimă, clădind-o
Pe gînduri mărețe, pe cuvinte frumoase și pe glume cu tîlc.
El n-a criticat de pe scenă pe omul mărunt, pe femei
Ci vajnic ca Hercule, i-a înfruntat pe bogați și pe stăpîni."[3]

(745—749)

În a doua parte a comediei, se pregătește însoțirea, de asemenea simbolică, a lui Trigeu cu Opóra: nuntă, dans. Lui Hoérocles, partizan al lui Polemos care spune că „nu trebuia să ne gîndim la Pace", Trigeu îi replică:

„Ce trebuia? Să ne luptăm mereu
La sorți să tragem lucrurile noastre?
Să fim uniți, stăpîni în Grecia!"

(1081—1083)

Face apel și la autoritatea lui Homer:

„Însă le-a spus Homer cel înțelept:
„Dușman al neamului, al legii, al căminului
E cel ce a îndrăgit crîncenul război între frați".[4]

(1097—1099)

---

[1] Idem, p. 83—84.
[2] Idem, p. 69.
[3] Ibidem.
[4] Idem, p. 50—51.

Scanned with OKEN Scanner

E interesant dialogul dintre Trigeu şi sclavul său. Adresîndu-se spectatorilor (pe care Aristofan nu prea-i plăcea să-i măgulească), Trigeu le spune:

„Priviţi de sus eraţi atît de mici!
Din cer păreaţi doar nişte nătărăi
De pe pămînt vă văd cu mult mai răi!“

(816—818)

Sclavul

„Ai mai văzut...

Trigeu

Ce vrei?

Sclavul

Vrun om zburînd.

Trigeu

Doar suflete
Vreo, două, trei. Poeţi de ditirambi!

Sclavul

Şi, mai?

Trigeu

Vînau preludii lirice
Căci unii spun că s-ar afla prin nori.

Sclavul

E drept ce spune lumea, că-n văzduh
Ajung doar morţii prefăcuţi în stele

Trigeu

Drept.

Sclavul

Dar stele ce-aleargă prin văzduhuri
Şi cad arzînd înspre pămînt, ce sînt?

Trigeu

Sînt stele mai bogate; se întorc
Acasă, cu făcliile aprinse
După amiază“.[1]

(823—836)

Bucuria şi veselia oamenilor sînt stînjenite de negustorul şi fabricantul de arme care vin să se plîngă. Trigeu îi izgoneşte

[1] Idem, p. 72—74.

Scanned with OKEN Scanner

prefăcîndu-se că le cumpără armele pentru nevoile casei, dar ele se dovedesc cu totul nefolositoare, cu excepția sulițelor din care se pot face araci.

Perioada neagră a măcelului reciproc, cu suferințele pe care le provoacă — foamea, mizeria, sîngele fratricid vărsat—este denunțată și în *Lysistrata*. Sîntem după 20 de ani de război absurd și iată îndemnul de a pune capăt flagelului, chemarea la fraternitate umană vine acum din partea unei femei inimoase, curajoase, generoase — Lysistrata, convinsă că salvarea întregii Grecii atîrnă de femei. De aceea le convoacă pe toate femeile — ateniene, lacedomoniene, beoțiene și corintiene — la o adunare. Le spune „Salvarea Republicii stă în mîinile noastre. Sau pulberea se alege de ea".

Caloniceea îi replică: „Dar ce pot face niște femei ca să aducă la îndeplinire o idee măreață..."[1]. Cum să pună capăt războiului? Toate doresc cu ardoare acest lucru, la mai toate bărbații le sînt mereu plecați la război. Sînt dispuse să facă orice pentru a se instala din nou pacea. Lysistrata le propune să se abțină de la îndeplinirea îndatoririlor conjugale, să declare, deci, un fel de grevă a dragostei. La început nu vor. Erau gata să moară dacă e nevoie, dar abținerea de la dragoste li se pare de nesuportat. Caloniceea replică: „Tot ce vrei, tot, afară de asta; dacă-i nevoie trec prin foc. Mai curînd asta, decît să mă lipsesc de așa lucru. Pentru că nu-i nimic mai dulce pe lume, draga mea Lysistrata".[2]

Pînă la urmă, Lysistrata cîștigă teren, reușește să impună pacea înainte de toate. Doar și Menelaos a aruncat spada cînd a dat cu ochii de sînii Elenei. Urmează jurămîntul femeilor care îmbină, cum se întîmplă adesea în teatrul lui Aristofan, seriozitatea cu grotescul și chiar trivialitatea; coalizarea femeilor este un fapt, greva generală a dragostei e proclamată, ceea ce va provoca chinuri și constrîngeri soldaților veniți în permisie, magistraților ce parlamentează cu femeile ce au ocupat incinta sacră a Acropolei și au pus mîna pe tezaurul public.

Femeile sînt cele ce suferă cel mai mult consecințele războiului, dar ele nu sînt niciodată întrebate, de vrerea lor nu se ține seama. Lysistrata le spune bărbaților: „Dac-ați avea măcar

---

[1] Aristofan, *Lisistrata*, în românește de P. Mușoiu, București, Biblioteca „Revista Ideei", 1916, p. 9.

[2] Aristofan, op. cit., p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

o umbră de bun simț, ca să cîrmuiți țara cum se cuvine, ar trebui să urmați cum urmează femeile cînd își lucrează lîna".[1]

Efectele acestei răzvrătiri sînt descrise cu o deosebită erudiție: rîsul și mînia se amestecă în scene hazlii îndrăznețe, libertine pînă la obscenitate. Apar însă și consecințe neprevăzute, femeile sînt prinse în propriul lor joc, unele mai focoase cată să părăsească, sub diferite pretexte, tabăra femeilor spre a merge cu soții lor să facă dragoste. Lysistrata le dezvăluie însă subterfugiile. Bărbații la rîndul lor, cuprinși de furiile Afroditei dau năvală.

După ce trufia și încăpățînarea bărbaților este frîntă, triumfă necesitatea superioară a păcii și a salvării Greciei. Cele două sexe se împacă, iar una din femei, Myrrhina, cea mai provocatoare, pe punctul de a ceda, ajunge să se dezbrace cuprinsă și ea de aceleași furii ale zeului Amor, dar nu înainte de a striga soțului ei: „Dragul meu nu uita să votezi pentru pace". Figura cea mai mîndră și mai demnă rămîne Lysistrata care spune: „Eu nu-s decît o femeie, dar am în mine bun simț; c-o judecată dreaptă din fire, mi-am mai dezvoltat mintea, folosindu-mă de povețele părintelui meu și ale celor bătrîni",[2] iar Atenianului trimis să trateze cu ea, îi atrage atenția că în loc să fie uniți, spre a apăra Grecia de barbari, „oștirile voastre nimicesc și popoarele și cetățile Greciei". Le cere deci să facă pace și să jure că o vor apăra. Cea mai bufonă dintre comediile lui Aristofan se încheie cu un ospăț al împăcării. Este la urmă urmei un semn de optimism și vitalitate pentru un popor să producă asemenea opere în care *dragostea de pace* și *dragostea de viață* sînt puse în cumpănă, alcătuind o fericită simbioză.

„Finalul acestor comedii e o adevărată apoteoză a ideii de pace, prin frumusețea lirică a versurilor care cîntă perspectivele ce se deschid popoarelor prin încetarea luptelor. Nicicînd n-a găsit Aristofan mai frumoase accente ca atunci cînd invită pe spectatori să-și imagineze orașele refăcute și înfrumusețate, cîmpurile și podgoriile pline de roade, fericirea dominînd peste tot după terminarea războiului. În aceste momente, autorul uită

[1] Aristofan, op. cit., p. 30.
[2] Idem, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

glumele sale deseori obscene, pentru a se ridica la o poziție înaltă, care face din el egalul lui Sofocle sau al lui Pindar".[1]

3. Utopia fantastică — utopia socială

Cel puțin două din comediile lui Aristofan fac parte din categoria dramelor utopice. Nu în sensul folosirii unor elemente fantastice — mult mai răspîndite, ci al imaginării unor formule sau a unor proiecte de utopie socială și politică. Este vorba de *Păsările* și *Adunarea femeilor*.

Cea dintîi este apreciată de unii comentatori ca „... cea mai frumoasă dintre creațiile sale, ce reflectă în chip admirabil realitățile neplăcute și neajunsurile vieții sociale de atunci".[2] Doi atenieni Pisthetairos și Euelpides purced în lumea păsărilor, sfătuindu-le să-și organizeze un stat al lor, situat între regatul zeilor și cel al oamenilor, deci, o cetate fantastică între cer și pămînt, organizată și locuită de păsări care-i întrec, în multe privințe, prin vrednicia lor, pe zei și pe oameni. Corul păsărilor și conducătorul său îi primesc cu vrăjmășie ca pe niște dușmani de moarte. Îi apără Pupăza, care a fost om — rege legendar al Atenei — Teseu. Spre a-și convinge suratele, recurge la înțelepciune, la maxime de felul:

„Deșteptii-nvață și de la vrăjmași!
Primejdia o trece paza bună;
Prietenul te-nvață mai puțin
Decît vrăjmașul! Oare nu vrăjmașii
Au îndemnat cetățile să-și facă
Și ziduri mari, și flote? Sfatul lor
Ne va scăpa avutul, pruncii, casa..."[3]

(377—383)

Pupăza cheamă mai întîi privighetoarea — *Philomela*, care i-a fost soție și al cărei cîntec este atît de minunat, atît de frumos încît reprezintă un model, chiar și pentru corul zeilor. Este însăși

---

[1] Octavian Gheorghiu, op. cit., p. 87

[2] H. Mihăescu, *Părintele comediei antice*, în Aristofan, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1956, p. 11. Cf. și St. Bezdechi, *Viața și opera lui Aristofan*, în Aristofan, *Plutus*, în românește de St. Bezdechi, Cluj, 1944.

[3] Aristofan, op. cit. p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

armonia profundă a naturii, care servește ca un argument în plus de a face din proiectata lor organizare statală, un model pentru oameni.

Iată cît de minunat este acest imn adus de cor privighetorii:

„Iubita mea cu plete de aur,
O, tu nepreţuită pasăre
Părtaşă eşti la toate cîntecele
Prietenă în veci, privighetoare!
Bine-ai sosit! Bine-ai venit! O, dă-ne
Tot viersul tău, tot dulcele tău glas!
Cu flautul frumos, răsunător,
Vesteşte-ne cîntarea primăverii".[1]

(763—771)

Conducătorul corului păsăresc convine:

„Să-i ascultăm! Căci şi de la vrăjmaşi
Poţi învăţa un lucru înţelept..."[2]

(384—385)

Pupăza le explică, precum că cei doi au venit spre a cunoaşte viaţa păsărilor, pentru a locui cu ele, şi a învăţa de la păsări lucruri de preţ: cunoaşterea mai temeinică a naturii, iscusinţa de a construi în chip artistic, înţelepciunea, curăţenia, solidaritatea şi cinstea.

Şi astfel Pisthetairos le prezintă un proiect extraordinar, fantastic de regat al păsărilor în spaţiul dintre cer şi pămînt, care va intercepta comunicaţiile dintre zei şi oameni, lipsindu-i în cele din urmă pe locuitorii Olimpului de fumul sacrificiilor şi făcîndu-i să capituleze prin foamete.

Ca să le încînte şi mai mult şi să le cîştige bunăvoinţa, ca să le convingă, Pisthetairos le înfăţişează o cosmogonie fantastică, potrivit căreia păsările ar fi apărut în univers înaintea zeilor, înaintea pămîntului, şi deci lor trebuie să le aparţină domnia.

„Avem dovezi că-n vremuri vechi, nu zeii
Erau stăpîni, ci zburătoarele!
Dovadă e cocoşul! Nu domnea
Peste persani, năprasnic, înainte

---

[1] Aristofan., op. cit. p. 155—156.
[2] Idem, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

De Megabazi şi Dariei? De-atunci
O lume-i spune «pasăre persană».“ [1]

(502—507)

Şi cei doi aduc, chipurile, exemple luate din obiceiurile unor popoare, ca să arate că o pasăre sau alta domnea asupra unor popoare — eretele la greci, cucul în Egipt, sau păsări pe sceptrele vechilor regi, ca dovezi ale puterii păsăreşti; însuşi Zeus are la cap un vultur, Pallas Atena — o bufniţă.

Ascultîndu-i, păsările sînt gata să facă tot ce le cer spre a recuceri măreţia de altădată — o cetate în văzduh, împrejmuind cu zid văzduhul tot şi pornind la nevoie, războiul sfînt împotriva zeilor. Vor sta între oameni şi zei, drămuind (vămuind) jertfele adresate acestora şi nemailăsîndu-i să treacă spre ibovnice pămîntene.

Aristofan a intenţionat să dea concetăţenilor săi o replică faţă de declinul moral al unei societăţi călăuzite mereu de legile aspre şi inumane ale războiului, faţă de decăderea (birocratizarea parazitară) a unor instituţii altădată instrumente ale libertăţii şi apărării patriei. El caută o lume mai aproape de natură, vie, captivantă, lipsită de răutate şi prefăcătorie, o lume utopică desigur, chiar fantastică, dar neprefăcută. Este una din puţinele sale drame în care rîsul nu este îngroşat, grotesc şi bufon, ci graţios, vesel, frumos, asociat cu fraternitatea primitivă a unor făpturi care nu ştiu, dar simt ce este prietenia. Un paradis al copilăriei, o garanţie că umanitatea nu şi-a pierdut resursele de revitalizare morală, de reîntinerire.

Propunerea lui Pisthetairos este votată cu entuziasm de adunarea păsărilor, începe construirea noii cetăţi, căreia i se va da un nume măreţ — *Nephelococcigia* = Cetatea Cucului din nori. Cetatea republică este organizată funcţional şi democratic, după principiul muncii şi al raporturilor de muncă, fiecare avîndu-şi rolul său: rîndunica — ucenic zidar, răţoiul aduce cărămizi şi ia parte la zidărie, ulii sînt jandarmi, cu sarcini de patrulare. Dar iată că apar şi unii oameni tocmai din cei de care Pisthetairos şi Euelpides voiseră să scape şi paraziţi, birocraţi, inoportuni, care se feresc de o muncă productivă, dar ar dori să fie inspectori de lucrări, fabricanţi de legi. Zeii nu pot fi mulţumiţi deoarece *Cetatea Cucului din Nori* stînjeneşte sau chiar împiedică

[1] Aristofan, op. cit., p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

să ajungă „hrana zilnică la zei, provenind din jertfele ce le aduc oamenii. Ei o trimit întîi pe Iris. Dialogul acesteia cu Pisthetairos ne arată cît de departe a împins aici Aristofan atitudinea critică faţă de zei.

Iris

„Nemuritoare sînt!

Pisthetairos

Dar poţi muri...
Căci noi prea mult am suferit, secat,
Să fim stăpîni şi să îngăduim
Ca zeii să ne calce-aşa cum vor!
Sînteţi mai slabi! Deci supuneţi-vă!
Dar spune-mi: încotro zburai, acum?

Iris

La oameni zbor, de tatăl meu trimisă,
S-aducă jertfă zeilor; să taie
Şi oi şi vite, fumurile, umplă,
Iar ulițele...

Pisthetairos

Care zei cer asta?

Iris

Cum «care zei»? Noi, cei din ceruri! Care?!

Pisthetairos

Sînteţi voi zei?

Iris

Dar ce sîntem, atunci?!

Pisthetairos

Acum, la oameni, zeii sînt păsările,
Şi le dau jertfe lor, şi nu lui Zeus".[1]

Şi dialogul continuă într-un crescendo care sporeşte mînia conducătorului Cetăţii păsărilor, mergînd pînă la o cumplită ameninţare împotriva mai marelui zeilor — Zeus.

Ni se propune chiar o nouă religie în care păsările —fiinţele cele mai aeriene ale naturii devin zeii oamenilor. Conducătorul corului ne prezintă astfel farmecul şi avantajul noii religii:

„Deci, zei ne socotiţi, şi vă vom fi,
Deopotrivă şi profeţi, şi muze,

[1] Aristofan, op. cit., p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

Vestind căldură dulce şi adierea,
Vara şi iarna. Noi nu vom fugi,
Cu semeţie, să trăim în nouri
Ca Zeus, ci vom fi de pază veşnic!
Noi, vouă vă vom da, şi fiilor,
Şi la nepoţi, putere şi viaţă,
Avere, rîs şi tinereţe, pace
.....
Şi *laptele de ... pasăre* l-om da![1]

Cuvîntul subliniat indică de fapt o glumă, nu există ceva care la noi se numeşte... lapte de pasăre. Expresia indică un fel de „fericire perfectă".

În cele din urmă, apare o nouă ambasadă a zeilor, alcătuită din Poseidon, Heracle — înfăţişat ca un mîncău, gata la orice compromis cu conducătorul noii cetăţi — şi un zeu barbar, Tribalul. Victoria aparţine în întregime Cetăţii păsărilor condusă de un om, Pisthetairos, căruia zeii îi cedează chiar şi *Domnia*, alegorizată sub chipul unei frumoase fete ce urmează să devină soţia sa, aceasta conferindu-i stăpînire asupra pămîntului.

„Aristofan este ... poetul veseliei, al dragostei păgîne de viaţă, al naturii şi al tuturor fiinţelor care trăiesc în ea".[2] Este şi aceasta o comedie satirică, dar rareori a reuşit el să îmbine atît de desăvîrşit gluma şi veselia cu simbolul şi alegoria, cu visul şi seriozitatea, încît ne putem într-adevăr întreba unde se opreşte rîsul şi unde începe visul.

Iată şi un *model cosmogonic-teogonic*, care poate sta alături de marile cosmogonii ale antichităţii; conducătorul corului:

„Ascultaţi, de la noi, adevărul deplin,
cu privire la cer şi la firea
Păsărilor, ascultaţi cum s-au ivit zeii, genunea,
Erebul, şi apele...
Ştiindu-le bine acestea, să-l lăsaţi pe Prodicos
la o parte,
Să plîngă cît vrea!
Aflaţi că mai întîi s-au ivit Haosul, Noaptea
Erebul cel negru, şi largul Tartar!

---

[1] Op. cit., p. 158.
[2] André Bonnard, op. cit., vol. II, p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

Văzduhul, pămîntul şi cerul, lipseau pe
atunci, dar în sînul
Cel larg al Erebului, Noaptea cu negre
aripi a născut
Un ou, la început fără rod, după
neguri de vremuri, din el
A purces zburdalnicul Eros; pe spate-i
luceau auriile aripi
Şi era ca iuţeala vîrtejului vînturilor?!
Împreunîndu-se-n bezna adîncului Tartar
cu Haosul înaripat
Pe om l-au născut, aducîndu-l în pragul luminii ...
Zeii cei veşnici încă nu se născuseră
dar Eros lucra şi împreuna
Şi din împreunarea celor de-atunci, s-a născut pămîntul,
oceanul şi cerul.
Şi veşnicul neam al nefericiţilor zei. Aşadar,
zburătoarele
Au fost cu mult înaintea tuturor fericiţilor.
Purcedem din Eros,
Şi iată mai multe dovezi: zburăm
şi sîntem lîngă cei ce iubesc... [1]

(777—794)

Păsările mai amintesc şi serviciile pe care le aduc oamenilor: calendarul ţăranului, cei mai siguri prezicători, oracole etc. „... Conştiinţa populară, memoria ţăranilor putea foarte bine să păstreze amintirea obscură a unei religii a păsărilor. Aristofan, jucîndu-se cu păsările, călăuzit de vechile rituri sau pur şi simplu prin intuiţia sa, răscoleşte poate în fundul sufletului ţărănesc amintiri sacre, reînvie pe jumătate o pietate apusă“[2]. Şi Bonnard conchide că în această comedie Aristofan este mai serios decît îşi închipuie el însuşi. Glasul păsării, inefabilul, armonia esenţială ce există în univers — zeii, păsările, toate fiinţele lumii participă la acest concert solemn.

Să mai reţinem un motiv simbolic ce va avea o strălucită carieră poetică-culturală pînă în zilele noastre şi pe care Brân-

[1] Aristofan, op. cit. p. 156—157.
[2] A. Bonnard, op. cit., p. 219.

cuşi îl va ridica pe culmile sublimului artistic: este vorba de *oul originar*, apărut din întunericul nefiinţei şi conţinînd în sine, potenţial, prin Eros mai întîi, toate alcătuirile lumii terestre şi cereşti, umane şi zeeşti.

* * *

În afara *utopiei fantastice de natură cosmogonică* şi *cosmologică*, la Aristofan este prezentă şi *utopia socială* propriu-zisă, în comedia *Adunarea femeilor*. Revoltate — şi resimţind mai puternic mizeria socială ale cărei cauze se află în distribuţia inegală a bogăţiei sociale, a bunurilor — femeile, stimulate, organizate şi conduse de Praxagora hotărăsc să pună capăt acestei stări de lucruri, să ia conducerea socială — puterea politică în cetate— şi să instaureze comunitatea bunurilor şi a femeilor. Ele jură, mai întîi, să pătrundă în Adunare - Ecclesia, forul democratic suprem, travestite în bărbaţi şi prin vot majoritar să stabilească o nouă lege, o nouă rînduială a cetăţii. Poate mai mult decît în alte comedii, expresiile obscene şi scenele groteşti, pline însă de firesc, fără a lăsa impresia vulgarităţii, abundă aici. Dar mai presus de toate, este un prilej de a pune în lumină calităţile superioare ale femeilor.

„Despre femei spunea că sînt fiinţe doldora de-nţelepciune
şi spornice-n averi. Ele de-a pururi ţin ascunse tainele Thesmophoriilor.

.....

Că ele nici nu toarnă, nici nu duc procese
Şi nici nu-ncearcă să răstoarne stăpînirea poporului, mă rog, virtuţi şi iar virtuţi tot laude pentru-nsuşirile femeilor!".[1]

Tonul uşor ironic se datoreşte faptului că toate acestea sînt relatate de un bărbat, Chremes, care a asistat la neobişnuita Adunare ce-a hotărît să li se încredinţeze puterea în stat.

Praxagora, apriga femeie care a pus la cale conjuraţia, vede Cetatea condusă de femei ca o *cetate fericită*, care nu va mai fi umilită, nu va despuia şi nu va pizmui pe vecini, o cetate în care să nu mai existe goi şi oropsiţi.

---

[1] Aristofan, *Adunarea femeilor*, traducere şi note de Alexandru Miron, Editura „Univers" şi Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", colecţia Thalia", 1974, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

Praxagora își expune sistemul utopic de guvernare, întemeiat pe două principii:

„*a)* proprietatea comunitară asupra tuturor valorilor materiale, cetățenii urmînd să fie hrăniți și îmbrăcați pe seama tezaurului obștesc și

b) statornicirea unor relații noi între femei și bărbați, sub semnul iubirii libere.

Este surprinzător să ne amintim că amîndouă aceste linii de program pe care poetul comic le-a satirizat din gros, se vor recunoaște mai tîrziu aidoma în cele preconizate de Platon pentru statul său utopic.“ [1]

Praxagora este încredințată de dreptatea cauzei pentru care luptă și nu se sfiește să-și prezinte punctul de vedere care devine program de guvernare:

„Sînt sigură, am să vă-nvăț numai lucruri prielnice.
Dar spectatorii
mă-ntreb dacă vor să primească - nnoirea, să
nu se închidă de-a pururi
în datină și-n obiceie străvechi.
De aceea mă tem cel mai tare“.[2] [...]
„Să vă spun: e nevoie ca toți să-și aducă
averea-n comun și să fie cu toții
părtașii aceluiași trai. Să nu fie unul bogat și
unul sărac
Să nu aibă unul moșie întinsă iar altul nici loc
de mormînt,
Să nu aibă unul turme de sclavi și altul nici
un argat cel puțin
Voi face să crească o singură viață comună,
la fel pentru toți“.[3]

Fiind totul în comun, banii și orice avere, nimeni nu va mai face nimic „la porunca nevoii“, căci totul „va fi avuție la toți“ Este însă un comunism al consumului — nesfîrșite ospețe și comunitatea femeilor. Situațiile create, de un comic gros, grotesc, dovedesc că, de fapt, Aristofan avea o atitudine critică față de

---

[1] Alexandru Miron, în Aristofan, op. cit., p. 89.
[2] Aristofan, op. cit., p. 39.
[3] Idem.

modul atît de primitiv şi naiv în care erau concepute atari sisteme comuniste — utopice.

O dovedeşte şi faptul că într-o altă dramă a sa — *Plutos* — soluţia este mai realistă: avuţia aparţine celor drepţi, celor care muncesc.

O idee fundamentală care ne-a fost transmisă peste veacuri şi milenii ca un mesaj umanist este aceea privind necesitatea emancipării femeii.

Deşi a fost un adversar al sofiştilor, Aristofan a fost influenţat de aceştia prin problemele puse, iar uneori chiar prin modul de tratare. „Din cercul sofiştilor a răsărit şi această literatură, ce se îndeletniceşte cu probleme sociale şi cu găsirea formei de stat celei mai desăvîrşite. Ea are pretenţia nu să creeze utopii fără nici un reflex asupra realităţii, ci să ofere adevărate programe de reformă aplicabile în toată extensiunea lor".[1]

4. O comedie a gîndului care renunţă la adevăr

Aristofan a pus în cauză, a satirizat nu numai războiul, demagogia coruptă şi găunoasă, decăderea instituţiilor democratice, dar şi declinul moravurilor, concepţiile sofiste despre educaţie şi morală; el denunţă excesele şi formalismele acestora în numele învăţăturii tradiţionale. În *Norii* este vorba de aspecte ale vieţii publice din Atena, de viaţa intelectuală şi controversele filosofice ale vremii. Sofiştii, mai ales cei din perioada clasică, au avut desigur merite analizate într-un alt capitol al prezentei lucrări: accentuarea rolului raţiunii, renunţarea la religie, dezvoltarea retoricii, a artei de a vorbi în chip artistic, atrăgător. Aristofan satirizează însă degradarea acestor valori: retorismul formalist şi găunos, folosirea darului vorbirii spre a dovedi orice, spre a demonstra cele mai năstrușnice lucruri, uşurinţa şi inconsistenţa raţionamentelor lor, a ideilor lor asemuite cu norii. El respinge tot ce i se pare exagerare, neadevăr, primejdie, înfumurare, felul de trai al sofiştilor, preocupările lor pentru lucrurile mărunte, ruptura lor de viaţă şi de natură, folosirea unor scheme fără conţinut şi a vorbelor goale.

[1] Şt. Bezdechi, loc. cit., p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Un brav cetăţean atenian, Strepsiade, fost ţăran, este adus într-o stare jalnică din cauza a numeroase cheltuieli, a unor datorii care au sporit mereu din cauza fiului său — care avea pasiunea cailor de curse, cumpărînd pe datorii cei mai scumpi cai, şi datorită tinerei sale soţii — o fată mofturoasă, fiica unui om vestit. El îşi aminteşte cu nostalgie de dulcea viaţă ţărănească, cînd avea de toate, era bogat în stupi, în oi şi untdelemn. Şi iată-l pe Strepsiade adus, din cauza cheltuielilor nesăbuite ale alor săi, în situaţia fără ieşire de a nu-şi mai putea plăti datoriile. Cum să scape de creditori prin vorbe meşteşugite? Îl îndeamnă pe fiul său, Fidipide, să meargă să înveţe de la sofişti meşteşugul cuvîntului, iscusinţa de a face din negru alb şi din alb, negru, de a-şi pleda astfel cauza încît să scape de creditori. Aristofan face o eroare — care se va dovedi cumplită: îl confundă pe Socrate cu sofiştii, îl consideră sofist al sofiştilor.

Dar iată cum îşi imaginează el învăţătura sofistică:

„Se zice că la ei sînt două metode de argumentare
E una tare, alta slabă, dar că, din două, acea slabă
E cea mai tare cînd e vorba ca să susţii nedrepte pricini,
Aşa că, dacă-mi faci plăcerea, să o înveţi pe cea de-a doua,
Eu aş scăpa de datoria în care mă-nfundaşi tu singur
Şi n-ar mai trebui să dau la creditori nici o lăscaie".[1]

(105—110)

Dar Fidipide refuză cu hotărîre, doar n-o să se compromită faţă de cavalerii lui, mergînd cu „nemîncaţii ăia". Strepsiade se hotărăşte să meargă el însuşi să înveţe arta sofistică, deşi:

„Cum o să poată — un ghiuj ca mine, uituc şi-atît
de greu de cap,
Să prindă cu repeziciune subtilitatea raţiunii".[2]

(121—122)

Iată-l deci pe bietul Strepsiade în gînditoriul lui Socrate. Totul este satirizat şi ridiculizat. Pe Socrate îl găseşte atîrnînd într-un coş, privind cu dispreţ, de sus, lumea căci de pe pămînt n-ar fi descoperit nimic din ce-i superior.

---

[1] Aristofan, *Norii*; în româneşte de Demostene Botez şi Ştefan Bezdechi, în Aristofan, *Teatru*, E.S.P.L.A., 1956, p. 331.

[2] Idem.

Strepsiade este unul dintre cele mai izbutite personaje comice din teatrul universal, iar lungul său dialog, întrebările şirete şi naive pe care le pune lui Socrate sînt pagini antologice de prim rang pentru orice posibilă selecţie comediografică făcută cu cele mai riguroase criterii.

Falsele acuzaţii aduse lui Socrate în ceea ce priveşte impietatea faţă de zei, negarea vechilor zeităţi, reies din discuţia lui Strepsiade cu Socrate. Iată un fragment semnificativ din acest dialog:

Strepsiade

„Dar, după dumneavoastră, Zeus, Olimpianul,
el nu-i zeu!

Socrate

Cum?! Zeus!! Ştii că asta-i bună! El, Zeus,
doar nici nu există.

Strepsiade

Ce?! Dar atunci, mă lămureşte, dacă
nu-i el, cine dă ploaia?

Socrate (arătînd spre nori)

Fără-ndoială, ei sînt totul, şi pot să-ţi şi arăt îndată
Văzut-ai de cînd este pe lume, să fie ploaie
cînd pe cer nu-s nori?
Altfel s-ar fi putut ca Zeus să ploaie şi
din cer senin.

Strepsiade

Da, sigur, în privinţa asta, bine-ai adus-o, n-am ce zice.
Şi eu care credeam că Zeus îşi cerne
peste noi urina!
Dar atunci spune-mi cine tună, ca să mă
vîre-n sperieţi?

Socrate

Tot norii, cînd se dau de-a dura
Cînd doldora de-atîta apă, sînt
nevoiţi să alerge-n cer,
Atîrnă jos fără să vrea, burduf de
ploaie ce-i în ei,
Pe urmă, cînd se năpustesc, ciocnindu-se
unul cu altul
Plesnesc şi atunci auzi tunînd".

(404—417)

Scanned with OKEN Scanner

Dar Strepsiade continuă să se arate neştiutor: de unde vine fulgerul cu focul lui strălucitor şi cum se face că pe unii îi face scrum şi pe alţii îi ocoleşte:

„Că doar Zeus îl aruncă în cei ce-şi calcă jurămîntul!
Socrate
Dar bine, nătărău ce eşti, tu parcă ai căzut din lună!
Căci dacă-ntr-adevăr loveşte pe cei ce-şi calcă jurămîntul,
Atunci cum n-a trăsnit pe Simon, pe Cleonimos sau Theoros?
Doar ei sînt cei mai mari sperjuri! În schimb trăsneşte propriu-i templu
Şi Sunion, «Capul Atenei» şi cei mai falnici din stejari.
Auzi idee? Doar stejarii n-au cum să-şi calce jurămîntul"

(441—446)

Aristofan era — s-a spus — partizanul vechilor credinţe, iar sofiştii erau apreciaţi ca negativi, sau nihilişti — negînd pînă şi autoritatea lui Zeus. Dar oricare i-au fost intenţiile, explicaţiile date cu privire la ploaie, tunete, puse în gura lui Socrate, sună aproape modern, iar personajul incriminat apare mai aproape de noi, chiar în calitate de precursor al ştiinţei moderne într-o problemă de meteorologie şi nu în ipostaza sa majoră de ctitor al filosofiei omului.

Dar întrucît din tot ceea ce Socrate ar vrea să-l înveţe, Strepsiade nu pricepe şi nici nu prea are legătură cu ceea ce urmăreşte el, insistă să meargă fiul său spre a învăţa „toată-nţelepciunea din toată omenirea asta
Şi-o să-ţi dai şi tu singur seama
cît eşti de prost şi necioplit"

(584—585)

Îi cere, deci, lui Socrate:

„... Încearcă deci şi îl învaţă
Acele două judecăţi: cea dreaptă şi cea strîmbă care,
Atuncea cînd susţii pledînd o pricină de tot nedreaptă,
O dovedeşte pe cea dreaptă, iar dacă nu e cu putinţă

Scanned with OKEN Scanner

Să le deprindă pe-amîndouă, atunci să faci în aşa fel
Încît cu orice preţ s-o-nveţe măcar
pe cea cu strîmbătate".

(934—939)

Urmează dialogul celor două raţionamente — cel drept şi cel nedrept menit să pună în lumină că, în viziunea sofiştilor, raţionamentul cel nedrept este de fapt mai eficient, are consecinţe practice mai bune. De aici caracterul nociv al învăţăturii sofiştilor. Dialogul acesta e apreciat ca o pagină unică în istoria dramaturgică.

De la început cele două raţionamente se ameninţă reciproc, fiecare arătînd că va învinge, fiecare cu mijloace şi precepte proprii. De notat că raţionamentul cel nedrept nu este doar o născocire sofistică, ci chiar modul de a gîndi al unei lumi nedrepte, al unei lumi pentru care dreptatea nici nu există. Dar, cum arată cel nedrept, ea nu există nici la zei. După ce raţionamentul cel drept înfăţişează viaţa şi educaţia tineretului în epoca clasică de dinaintea războiului peloponeziac:

Raţionamentul cel nedrept

„... de mult fierbeam nerăbdător ca să răstorn
Toate argumentele aduse, cu-a mele maxime contrarii,
Cugetătorii m-au numit raţionamentul cel nedrept
Pentru că eu am fost întîiul ce a avut ideea nouă
De-a contrazice în vorbire justiţia şi-ale ei legi
Şi arta asta are preţ mai mult de-o mie de talanţi
Să fii cu cauza cea slabă şi totuşi tu să biruieşti,
.....

către *Fidipide*

Deci, tinere, vezi şi Socrate tot ce morala îţi aduce
Şi ce plăceri ispititoare îţi sînt oprite, pe vecie.
Adio, voi băieţi, femei, petreceri, băutură, jocuri,
Ce rost mai are oare viaţa, cînd n-ai nimic din toate aceste?
Şi-apoi sînt unele nevoi ce sînt în firea unui om,
Greşeşti, comiţi vreun adulter, te prinde soţul
cu pricina.
Te-ai dus cînd nu ştii să vorbeşti. Pe cînd
la mine, dacă-nveţi,
Zburzi, rîzi, faci ce pofteşti, că nu-i nimica de ruşine.

Scanned with OKEN Scanner

Iar de te-a prins cumva bărbatul în adulter
o să-i răspunzi
Că n-ai făcut nici un păcat. Apoi pe Zeus
zvîrle vina
Că doar şi el, cît e de zeu, e-nvins de-amor
şi de femei,
Darmite tu, un muritor, cum poţi fi decît
el mai tare?"

Finalul acestei comedii care ni-l arată pe înşelătorul Strepsiade cu ajutorul raţionamentului nedrept înşelat la rîndul său şi chiar bătut de fiul său cu aceleaşi arme, demonstrează că ea nu se situează doar la nivelul teoretic al judecăţii, al opiniilor desfigurate de sofişti prin false raţionamente, ci mai ales la nivelul practicii şi deci al funcţionării dialecticii binelui şi răului. Şi iată cum *cuplul epistemologic antinomic adevăr-fals* rămîne speculativ-formalist, irelevant dacă nu-şi află contraponderea practică în *cuplul bine-rău*, cu precizarea că valorile etice deţin primatul în raport cu cele epistemologice.

5. Comediile lui Aristofan — conştiinţa critică de sine a lumii greceşti

Aristofan nu a fost cel dintîi comediograf grec, dar a fost cu certitudine cel mai mare poet comic al antichităţii. El încheie veacul de aur al culturii greceşti. S-a născut la Atena în 445 î.e.n. şi a murit prin 380; prima sa comedie datează din anul 427. Era nevoie de geniul său pentru ca lumea greacă să se despartă rîzînd de un trecut care, după o epocă de glorie în cele mai de seamă manifestări ale spiritului, risca să cadă în derizoriul, retorismul şi falsitatea demagogică a unei politici mioape, călăuzită de ambiţii subiective, de orgolii deşarte şi nu de interesele superioare ale patriei unite aşa cum fusese în timpul războaielor medice. Este adevărat că săgeţile usturătoare ale spiritului său satiric sînt aruncate uneori spre ţinte greşite — ceea ce prilejuieşte confuzie de valori; este adevărat că un examen superficial al comediilor sale îţi lasă impresia că pentru el nimic nu era „sfînt" în minunata lume greacă, totul fiind supus batjocurii şi ridiculizării. Ce filosofie morală se poate desprinde dintr-o asemenea atitudine care

Scanned with OKEN Scanner

contrastează atît de puternic cu imaginile apolinice, sublime, tonifiante ale interpretărilor clasicizante?

Să ne ferim însă de a îngroşa rîndurile celor care au falsificat prin unilateralitate şi reducţionism imaginea culturii reale.[1]

Dacă ar fi să sintetizăm prin cîteva trăsături concepţia sa filosofică estetică şi morală, aşa cum reiese din comediile sale, ar trebui să reţinem ca dominante:

— *realismul* în sensul unei reflectări complexe şi contradictorii a celor mai interesante şi caracteristice aspecte ale societăţii ateniene — moravuri obşteşti, educaţie, literatură, artă;

— o atitudine lucidă, critică faţă de *democraţia ateniană.*

Ar fi o eroare să-i aplicăm epitetul de *conservatorism.* El milita, ce-i drept, pentru salvarea şi perpetuarea unor valori, dar nu de pe poziţii conservatoare. Nu era ostil democraţiei dar, cu sensibilitatea unui mare comediograf, avea sentimentul viu al pericolelor mortale ce pîndesc această democraţie şi de aceea îi denunţă relele, degradările, în special cele provocate de demagogie şi anarhie;

— *patriotismul* reprezintă o altă constantă a teatrului său. Rareori un scriitor a fost mai ataşat de cetatea sa, de binele şi destinul patriei sale. Aristofan „iubea Atena cu ardoare, el îi detesta ca duşmani personali, pe cei pe care-i acuza că o corup şi o ruinează".[2] Opunea urii răspîndite de aceştia între cetăţeni şi în afară, concordie, unire, încredere mutuală. Tocmai de aceea era preocupat şi dorea cu atîta ardoare pacea între greci. Idealul său era acela al unităţii grecilor, al unui echilibru echitabil între Atena şi aliaţii ei, a unor înţelegeri reciproc avantajoase cu Sparta. În acest sens, el întruchipează cu o forţă unică ceea ce am putea numi *conştiinţa elenică,* pătrunsă de unitate etnică, şi unitatea valorilor pătrunsă de destinul creator, dar şi de primejdiile ce ameninţă lumea elenică chiar din interior;

— unele din comediile lui Aristofan par a fi un joc al improvizaţiei şi al fanteziei. Să nu luăm însă invenţia scenică şi fantezia ca un semn al simplităţii şi uşurătăţii. Toate acestea sînt subordonate unei poezii de idei, cu tendinţe polemice ascuţite,

---

[1] Cf. Ilie Nisipeanu; *Comedia greacă. Studiu asupra lui Aristofan,* Bucureşti, 1887, p. 24. Să notăm că din Comisia examinatoare, prezidată de Epaminonda Francudi, au mai făcut parte B. P. Haşdeu, T. Maiorescu, Gr. Tocilescu.

[2] Maurice Croiset, op. cit., p. 307.

Scanned with OKEN Scanner

vădind o cunoaştere profundă a moravurilor, a psihologiei oamenilor, o implicare responsabilă în dramele colective, în cea mai răvăşitoare dintre ele care era războiul;

— din cele spuse rezultă *finalitatea etică* a teatrului lui Aristofan. El nu urmăreşte doar diagnosticarea şi satirizarea răului... Scopul ultim îl constituie îndreptarea socială şi morală prin conştientizarea critică şi înfierarea viciilor morale ca lăcomia, corupţia, incompetenţa, egoismul, orgoliul etc.

— o problemă esenţială a comediei lui Aristofan este aceea a *educaţiei;* ea este legată de chestiunea politică, iar principalul său adversar în această privinţă este sofismul, care renunţă la educaţia tradiţională în favoarea alteia, importată din afară. „Anarhia democratică a sporit răul, odată pregătite cîteva spirite prin lecţii funeste să adopte poziţia, contagiunea a cîştigat numeroase victime, iar progresele demoralizării, rod al învăţămîntului sofiştilor, i-au contaminat pe democraţi... Şi astfel cetatea pierea...".[1] Există în cele citate nişte accente prea îngroşate. Exagerată este şi formularea despre războiul ideilor noi asupra educaţiei. Este însă adevărată ponderea acestei probleme în opera lui Aristofan.

— în ultimă analiză, Aristofan nu este un pesimist, un demolator negativist; el crede totuşi în existenţa celor buni, cinstiţi şi drepţi, crede în oamenii adevăraţi, în patrioţii sinceri, în numele lor vorbeşte, în numele lor denunţă tot ceea ce desfigurează chipul frumos al omului grec. Mai exact spus, el vorbeşte în numele oamenilor simpli şi productivi, în primul rînd al ţăranilor ruinaţi de război. Poziţia sa socială rezultă de altfel şi din aceea că el nu satirizează, nu înfierează greşelile acestor oameni care muncesc şi asupra cărora apasă ororile, efectele destructive ale unui măcel lipsit de sens, ci abuzurile, comportamentul politic iresponsabil al celor bogaţi şi puternici.

Este remarcabil faptul că Platon, care — după cum se ştie — nu preţuia poezia şi i-a izgonit pe poeţi din cetatea sa ideală, îl prezintă pe Aristofan cu simpatie în *Banchetul*, ca un om cu educaţie, cultivat — ceea ce se vede după chipul demn în care e pus să converseze la banchetul lui Agaton; el i-a consacrat şi un epitaf: „Graţiile, căutînd un altar indestructibil, găsiră sufletul lui Aristofan".

---

[1] A. Couat, *Aristophane et l'ancienne comédie attique*, troisième édition, Paris, 1902, p. 268.

Scanned with OKEN Scanner

VI. Filosofia — marea şansă a culturii greceşti

1. Nevoia spirituală de filosofie

Nu am cunoscut pe nimeni care să inspire atîta respect ca filosofii greci.
(Friedrich Nietzsche)

Dacă filosofia este conştiinţa de sine a unei culturi, cultura greacă este prima din spaţiul civilizaţiei europene care ajunge la o atare conştiinţă. Şi dacă „miracolul grec", dincolo de orice exagerare monocentristă (eurocentristă), are totuşi un înţeles, el trebuie căutat şi în amploarea şi profunzimea filosofiei greceşti, dacă nu cumva în primul rînd în aceasta. Fiecare cultură are şansele ei, resorturile ei interne de progres, ca un set de posibilităţi creative şi constructive. Marea şansă a culturii greceşti a fost filosofia, iar evoluţia acesteia măsoară treptele unei treziri — spre a folosi o metaforă a lui Blaga, a unei conştientizări de natură umanistă despre natura şi rosturile omului ca nucleu şi forţă creatoare a culturii. Nu au lipsit valori filosofice nici din culturile arhaice ale Orientului Apropiat care au precedat-o şi unele din ele chiar au influenţat-o pe cea greacă. În primul volum al acestei lucrări m-am străduit să pun în lumină astfel de valori, îndeosebi în culturile egipteană, persană şi iudaică. Dar gîndul filosofic din culturile pregreceşti, cu excepţia celor din Orient (India, China), este unul presimţit, rapsodic, prezent mai ales în unele poeme cosmogonice sau într-o literatură de tip sapienţial,[1] nu este încă soarele care să lumineze întregul „sistem

[1] Nu lipsesc totuşi unele excepţii cum ar fi, în cultura mesopotamiană *Cuvîntul lui Marduk* şi *Imnul către Ištar*, dar mai ales în Egipt „acel document incontestabil filosofic, deplin filosofic, care a fost *Inscripţia regelui Şabaka*, care e anterior cu mai bine de un veac intrării lui Thales în istoria creaţiei teoretice" (Ion Banu, *Studiu istoric* în *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, Partea I, Redactori coordonatori Adelina Piatkowsski şi Ion Banu, p. XXII).

Scanned with OKEN Scanner

planetar" al culturii ci doar sclipirile de diamant ale unora dintre cele mai elevate producţii ale spiritului în care sesizăm, dincolo de materia concretă a faptului cultural, o tensiune metafizică lăuntrică, o tulburătoare nevoie de transcendenţă. Însăşi condiţia cosmică a omului naşte această nevoie, ca una din premisele apariţiei filosofiei. Cînd spunem că filosofia este o nevoie eternă a spiritului omenesc în raportările sale necesare la lume, la cosmos, la sine — depăşind mereu datul empiric imediat, condiţia sa telurică mărginită, avem în vedere izvorul omenesc adînc şi permanent al gîndirii filosofice, dar pentru ca aceasta să ajungă la conştiinţa de sine şi să se constituie într-o autonomie spirituală realizînd astfel şi conştiinţa de sine a unei culturi este necesară maturizarea puterilor spirituale ale acesteia din urmă, ale poporului care o creează. Este ceea ce Hegel numeşte „condiţia istorică exterioară a filosofiei", satisfacerea nevoilor vieţii. „În primul rînd trebuie să notăm că pentru filosofare este nevoie de un anumit grad de cultură spirituală a unui popor".[1]

Unii autori, e drept puţini la număr, socoteau că filosofia este de origine orientală. Dacă este exagerat să spunem că civilizaţiile pregreceşti erau incapabile de orice filosofie şi că, deci, grecii nu le-ar datora nimic, tot atît de exagerat este a afirma — precum un autor din sec. II e.n., Numenius, care subordona într-atît filosofia greacă unor filosofii orientale, încît chiar un Platon este apreciat ca un Moise care vorbea grecește. Cei mai mulţi istorici ai filosofiei nu admit — se înţelege — o atare opinie, dar într-o formă sau alta ea a fost reluată totuşi, susţinîndu-se, de pildă, că filosofia greacă provine din Egipt.

John Burnet le contestă însă orientalilor — cu excepţia indienilor — o filosofie. Mult mai aproape de adevăr este Charles Werner, care consideră că Grecii n-au primit de la Orientali o adevărată filosofie, dar au primit un bogat fond de cunoaştere şi experienţă acumulat îndelung, încercări de explicare a universului. Filosofia greacă s-a născut în contact cu Orientul în coloniile ioniene, dar prin funcţionalitatea unui element nou esenţial şi creator — *spiritul*, gîndirea liberă, conştiinţa autonomiei sale faţă de lucrurile exterioare. „Prima uniune a geniului

---

[1] Hegel, *Prelegeri de Istoria filosofiei*, vol. I, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei, 1963, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

grec şi a geniului oriental este reprezentată îndeosebi de marele nume a lui Pythagora...".[1]

Teza orientalistă care-i subordonează pe toţi marii presocratici unor mari culturi orientale este respinsă cu *argumente* pozitive raţionale şi de Eduard Zeller, (care-şi intitulează un capitol al monumentalei sale lucrări: *filosofia greacă derivă din speculaţia orientală ?*), iar unul dintre aceste argumente vizează *caracterul teologic* al speculaţiei orientale, cu totul absent în filosofia greacă.[2]

Sursele filosofiei greceşti se află în primul rînd în geniul acestui popor, starea sa de civilizaţie, libertatea şi religia sa — aceasta din urmă în opoziţie şi totuşi înrudită cu filosofia. În Grecia, civilizaţia a fost fructul libertăţii,[3] iar înflorirea rapidă a coloniilor a contribuit la progresul filosofiei greceşti (aproape toţi filosofii celebri care l-au precedat pe Socrate, proveneau din colonii — Ionia, Tracia, Italia, Sicilia).

În ceea ce priveşte însuşi termenul de filosofie, el a fost folosit în sensuri foarte diferite. „La origine desemna orice fel de cultură intelectuală şi orice efort îndreptat spre dezvoltarea spiritului... Cît despre filosofi în sensul restrîns al cuvîntului, pînă la Socrate ei sînt desemnaţi de obicei prin cuvintele de *înţelepţi*, *sofişti*, apoi *fizicieni*".[4]

Acest termen nu se află la Homer şi Hesiod; pentru prima dată îl găsim la Herodot; Cressus îi spune lui Solon: „Am auzit spunîndu-se că tu ai parcurs multe ţări ca filosof pentru a observa." La început desemna orice curiozitate, ori cultură intelectuală, orice efort al spiritului pentru a se îmbogăţi cu cunoştinţe noi. Tucidide îl pune, ca verb (a filosofa), în gura lui Pericle din celebrul discurs funebru al acestuia cu înţelesul de dragoste de adevăr, arta de a spune bine şi de a gîndi bine, tot ceea ce îl face pe om mai uman. Pythagora i-a dat pentru prima dată un sens mai precis. Este suficient pentru gloria omului de a iubi şi de a se călăuzi după înţelepciune.[5] Abia la Platon şi Aristotel

---

[1] Charles Werner, *La philosophie grecque*, Payot-Paris, 1938, pp. 9 şi următoarea.

[2] Ed. Zeller, *Philosophie des Grecs*, I, trad. de l' allemand par Emile Boutroux, Paris, Hachette, 1882, p. 42.

[3] Ed. Zeller, op. cit., p. 75.

[4] Idem, vol. I, p. 1—2.

[5] Cf. Paul Janet, Gabriel Séailles, *Histoire de la Philosophie*, Paris, Librairie Delagrave, 1928, p. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

terminologia devine mai precisă, iar domeniul filosofiei este mai bine definit, chiar dacă se oscilează încă — pînă azi — între înţelesul restrîns şi cel larg. „În momentul în care filosofia se naşte în Grecia, starea de spirit, moravurile, religia, viaţa privată şi viaţa publică o fac necesară... o poezie morală şi speculativă o substituie şi o pregăteşte... O idee maestră domină eforturile gîndirii elenice; ideea de ordine, de proporţii, de armonie".[1]

Fr. Nietzsche aprecia enorm filosofia greacă, îndeosebi cea presocratică, tocmai datorită naturii sale poetice. „Gîndirea filosofică însăşi îi apare ca forma supremă a imaginaţiei... Aceasta se referă la aripile imaginaţiei prin care geniul filosofic se lansează dincolo de real şi se stabileşte în absolut. Orice sistem filosofic este o metaforă, o operă de artă, o construcţie subiectivă, care subzistă doar prin frumuseţea sa, chiar după ce premisele şi concluziile sale devin caduce".[2]

Hegel vorbeşte de „apariţia istorică a nevoii spirituale de a filosofa, atunci cînd spiritul unui popor se desprinde din matca naturalului, reuşeşte să iasă din somnolenţa indiferentă a primei vieţi naturale şi să părăsească poziţia intereselor pasionale".[3] Însăşi logica internă a culturii naşte această necesitate istorică ce presupune o concentrare a gîndului, o tensiune dintre eu şi lume, o fortificare a poziţiei de comandă. Omul este, dar trebuie să ajungă să şi ştie că este o fiinţă reală, că aparţine lumii naturale dar este mai presus de aceasta, că este luminătorul, stăpînul, organizatorul şi îndrumătorul unei lumi din infinitatea lumilor care a avut şansa să producă această trestie gînditoare. Din „clipa" în care i se trezeşte această înţelegere, el trebuie să-şi cultive, să-şi întărească singurul echipament care-l face superior celorlalte făpturi ale universului cunoscut — raţiunea liberă, spiritul cutezător. De aceea „spiritul se refugiază în încăperile gîndului, clădindu-şi în faţa lumii reale o împărăţie a gîndului".[4] Este ceea ce condiţiile economice precare şi despotismul politic asiatic nu au făcut cu putinţă în culturile pregreceşti ale Orientului Mijlociu, în care gîndul filosofic nu se poate desprinde din matca mitului, a misterelor şi credinţelor populare, nu-şi poate construi

---

[1] Paul Janet, Gabriel Séailles, op. cit., p. 916.
[2] Geneviève Bianquis, *Préface* in Friedrich Nietzsche, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, N.R.F., Gallimard, 1938, p. 10.
[3] Hegel, op. cit., p. 55.
[4] Idem, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

o lume proprie, suficient de maturizată teoretic pentru a deveni un „post de comandă", un principiu unificator al întregii culturi spirituale. El rămîne la nivelul unor *filosofeme* — cum ar fi de exemplu *dualismul* cosmic şi moral din cultura persană, precum şi numeroase mituri, îndeosebi cosmogonice, din mitologiile altor popoare. Şi oricît am preţui această inestimabilă zestre spirituală a popoarelor care sînt miturile, trebuie să fim de acord cu Hegel că mitul nu poate fi o formă adecvată de exprimare a filosofiei, el face parte din preistoria gîndului filosofic. Este adevărat că unii filosofi de mai tîrziu, în primul rînd Platon, s-au folosit de mituri spre a-şi exprima ideile, dar sînt două situaţii diferite: mitul originar pleacă de la imagini intuitive spre concept, pe cînd mitul folosit de filosofiile constituite pleacă de la o idee pe care o exprimă sub o formă metaforică. Este interesant să mai notăm că în ceea ce priveşte statutul filosofic şi dialectica formelor culturii în viziunea lui Hegel — el separă de filosofie sfera ştiinţelor speciale şi pe cea a religiei care sînt doar înrudite cu filosofia şi asupra cărora filosofia exercită un rol unificator. „Ea uneşte aceste două laturi într-o unitate; duminica vieţii, cînd omul umil renunţă la el însuşi şi ziua lucrătoare, cînd omul stă pe picioarele-i proprii, este stăpîn şi lucrează conform intereselor sale" [1]. În schimb, el recunoaşte existenţa unei *filosofii populare*, în care include şi ceea ce am putea numi filosofia rapsodică, excelentele gînduri filosofice ale unor mistici, visători sau oameni de cultură cu o bogată experienţă de viaţă şi cugetare, precum Cicero sau Pascal. Aceste precizări ne îndreptăţesc să atribuim şi culturilor deja menţionate un anume grad de filosofare deşi Hegel îl exclude din filosofie în înţelesul superior şi autonom al acesteia.

Vom admite deci, că filosofia se naşte în spaţiul civilizaţiei europene odată cu grecii; la condiţiile deja amintite ale apariţiei ei, trebuie să adăugăm *libertatea gîndirii;* gîndirea omului încătuşat şi strivit sub povara unor despotisme războinice atotputernice, nu-şi poate lua zborul către universal, nu poate parveni la gîndirea gîndirii, iar fără aceasta nu există filosofie. Numai un popor care ajunge la conştiinţa libertăţii poate ajunge şi la conştiinţa nevoii de filosofie; „...apariţia filosofiei este condiţionată de conştiinţa libertăţii..." ceea ce înseamnă „că poporului la care începe filosofia trebuie să-i stea la bază acest principiu", iar „consecinţa practică a acestui fapt este înflorirea libertăţii

[1] Hegel, op. cit., p. 88—89.

reale, a libertății politice. Aceasta începe numai acolo unde individul[...]are o valoare infinită sau acolo unde subiectul a ajuns la conștiința personalității, deci cînd el vrea să fie prețuit pur și simplu pentru el însuși[...]Aceasta este legătura generală care există între libertatea politică și apariția libertății gîndului".[1]

Gîndul filosofic este întotdeauna o depășire a existentului, a unității nemijlocite a spiritului cu natura. Filosofia ca atare începe în lumea greacă deoarece au loc aici unele mutații esențiale, cum ar fi:

— maturizarea logică și istorică a culturii grecești capabilă să dobîndească un sentiment de *trezire* din *somnul mitologic* al spiritului, cum se exprima Blaga, somn în care au fost cufundate mii de ani culturile babiloniană, egipteană ș.a. și chiar cea greacă din epoca homerică;

— deplasarea treptată a accentului de la lumea zeilor și eroilor mitici, la natură ca sălaș al vieții omului și apoi la omul însuși. Cultura greacă nu a fost din capul locului o cultură antropocentrică, cu o vocație umanistă certă, dar ea a evoluat în această direcție, ceea ce a creat un teren fertil pentru înmugurirea și înflorirea filosofiei ca un gînd atotcuprinzător de cultură, cuprinzînd deopotrivă cele trei lumi: a zeilor, a naturii și a omului;

— trecerea de la unitatea nemijlocită spirit-natură la voința de transcendere a spiritului, capabil să se proiecteze în general și universal. Filosoficul nu-și poate găsi în realul empiric „cuibul chemării sale" (spre a-l parafraza pe Blaga), el trebuie să pună și să realizeze mental, dar plecînd de la concretul-particular, universalul care este latura ascunsă a particularului, esența sa perenă, posibilitatea de a depăși finitul și de a se deschide către infinit;

— trecerea de la despotism care operează cu voința finită și face din frică o categorie dominantă, la libertatea voinței eliberată de finit, capabilă să-și asume aventura saltului în universalitate. Este un proces de *democratizare socială* și *culturală*, în limitele sistemului social-sclavagist și nu e întîmplător faptul că perioada de apogeu a democrației antice grecești coincide cu „secolul de aur" al lui Pericle, cu momentul de maximă culminație culturală și cu cel al constituirii marilor sisteme ale filosofiei grecești.

---

[1] Hegel, op. cit., p. 91.

Scanned with OKEN Scanner

Din nou trebuie să ne referim la Hegel care a înțeles ca puțini alții grandoarea și mizeria filosofiei grecești. Grandoare deoarece presupune și încununează toate cele arătate mai sus și, înainte de toate, condiția de a fi a omului liber care trebuie să-i trateze pe ceilalți de asemeni ca oameni liberi, căci și ei sînt „eu", asemenea mie, „deci relații de la om liber la om liber". Iar scopul adevăratei voințe libere nu poate fi decît binele general, și de aceea este instituită o constituție pe bază de drept", această libertate o găsim mai întîi la poporul elen. De aceea, aici începe filosofia. Mizerie de vreme ce această libertate care înflorește în Grecia este împovărată „de o anumită îngrădire, deoarece mai existau sclavi, iar statele elene se sprijineau pe sclavie".[1] Se realizează desigur un mare progres în starea reală și conștiința libertății, dar lumea greacă, din cauza sclaviei, este departe de a beneficia de libertatea omului modern.

2. Vîrsta poetică a gîndului filosofic

În ciuda condițiilor favorabile enunțate, filosofia nu se naște nici pe pămîntul Greciei, gata maturizată teoretic și emancipată de orizontul mitologic care și-a pus atît de puternic pecetea pe întreaga cultură greacă. Există și aici o preistorie mitologică a filosofiei. Geniul grec nu s-a ivit și nu și-a cucerit strălucita sa individualitate pe un loc gol și fără legătură cu lumea orientală și cu cea mediteraneană. În acest sens putem face o constatare interesantă: punctele de contact sînt mai numeroase și productive la răsăritul și la apusul civilizației grecești antice, în perioada începuturilor sale mitologice și în epoca elenistică. Între ele se situează vîrsta clasică a spiritului grec de maximă adîncire în sine și de optimă productivitate spirituală.

Pe presocratici îi cunoaștem din relatările lui Platon, Aristotel, Diogene Laertios, din scrierile perioadei elenistice. Este începutul semimitic, semiistoric al filosofiei grecești.

Care sînt deci orizonturile filosofice (sau prefilosofice) ale începuturilor mitologice? Este *orizontul poetic* și cel *sapiențial*. *Eposul homeric* a reprezentat, așa cum am văzut, o deschidere triumfală a spiritului grec către epoca clasică, deoarece prefigurează mitic structurile fundamentale și temele acestei epoci.

[1] Hegel, op. cit., p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

Alcătuitorii citaţi ai antologiei *Filosofia greacă pînă la Platon* şi-au ordonat textele selectate pe cîteva teme cum ar fi: *cadrul geo-cosmic*, *imaginea universului* (cu oceanul din jurul pămîntului şi Tartarul subpămîntean, cu apele subpămîntene şi Hades-ul), *destinul* şi *ordinea naturală*, *omul* şi *divinitatea* şi chiar *medicină* şi *terapie-magică*, *instituţii sociale* şi *politice*, *mentalitate socială*. Aparent este puţin forţată nota în legătură cu aceste diferenţieri tematice, raportate la textele reproduse, dar trebuie să ştim a descoperi dincolo de expresia lor mitico-simbolică, o problematică filosofică incipientă, chiar dacă filosofii clasici greci nu ar putea declara — precum Eschil — că s-au hrănit cu firimiturile rămase de la ospăţul homeric. Homer a pus indirect şi unele probleme de estetică şi filosofia artei: *originea*, *natura* şi *scopul* poeziei. Poezia vine de la muze, iar scopul ei este să producă plăcere, desfătare, farmec, să înfrumuseţeze viaţa. Este un dar al zeilor pe care Homer îl preţuieşte tocmai pentru că „aduce bucurie oamenilor şi păstrează amintirea vechilor isprăvi".[1] Este evident că el are în vedere poezia epică. Eroii războiului troian vor dăinui şi după moarte prin cîntec — spune Elena în *Iliada*. Poezia şi cîntecul care o însoţeşte sînt mai durabile decît viaţa. „Poezia spune oare adevărul sau îl inventează? Homer credea că spune adevărul şi preţuia poezia tocmai pentru fidelitatea ei... Homer ştia însă că arta are nevoie şi de libertate",[2] de manifestarea liberă a fanteziei şi invenţiei poetice.

Întrezărim la Homer distincţia dintre *frumosul natural* — modul de alcătuire a lucrurilor şi fiinţelor şi *noul ideal* de *frumuseţe* — adolescentul, tînărul războinic. Sau între *frumuseţea actului exterior*, şi *frumuseţea morală* care este interioară, deşi nu există o relaţie consubstanţială între *bine* (pe care-l identifică cu utilul) şi frumos: *unele* lucruri utile sînt şi frumoase, *unele* lucruri frumoase sînt şi utile.

Cert este că au existat destui exegeţi ai marelui poet preocupaţi de valorile filosofice ale operei sale, dar din considerente de unitate structurală am inclus comentariile mele în această problemă în vastul capitol consacrat lui Homer.

Şi la Hesiod găsim teme filosofice despre *haosul primordial* şi *originea lumii*, analogia dintre *fenomenele cosmice* şi *muncile*

---

[1] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978 p. 64.

[2] Idem, op. cit., p. 65.

agricole, condiția naturală a zeităților primordiale, soarta și condiția umană, mitul vîrstei de aur și treptele (vîrstele) umanității. La poetul beoțian predomină însă o altă mentalitate: aceea a omului muncitor, deprins cu necazurile vieții și eroismul muncii, de aceea la el găsim îndeosebi elemente de filosofie socială și filosofie morală despre dreptatea și nedreptatea socială, despre muncă și răspundere. Ontologia lui Hesiod este mai ales una a muncii, iar etica sa este prin excelență o etică a dreptății, asociată pînă la identificare cu esența umană. „Cînd[...]Hesiod, înfometat de dreptate spune că dacă aceasta dispare dintre oameni, atunci femeile vor deveni sterile, iar omenirea va dispărea și ea, el redă în formă metaforică și din nou biologizantă, o sentință asupra esențialității umane".[1] Eroul hesiodic fiind un om al muncii dispune de o experiență amară, ceea ce-l face mai sceptic în atitudinea față de zei.

Nu lipsesc totuși nici la el reflecții despre ceea ce a constituit o dominantă a culturii grecești — *dimensiunea estetică și problema frumosului*. În *Munci și zile*, se prezintă el însuși ca un inițiat al Muzelor. Scopul poeziei este, ca și la Homer, de a produce bucurie, cu deosebirea că la el nu e bucuria războinicului și a isprăvilor sale eroice ci bucuria omului care trudește din greu; este un antidot sufletesc împotriva grijilor și necazurilor vieții de care are parte omul muncitor. Oricum, oamenii de cultură — înainte de toate artiștii, poeții au, după Hesiod, un mare rol social-educativ, moral. Hesiod a sesizat deci într-un chip uimitor de modern, raportul dintre bine ca un scop care nu poate fi atins fără efort, și frumos — care reclamă sensibilitate și emoție.

„Cele mai vechi expresii literare, pe care le cunoaștem, ale unui efort de gîndire grec de a coordona și formula în concepții de profil general datele conștiinței colective cu privire la viața și conduita umană, le găsim în poemele homerice și la Hesiod".[2]

Homer și Hesiod nu epuizează orizontul poetic al începuturilor filosofiei grecești. Trebuie să includem aici și figura aproape exclusiv legendară a lui Orfeu, pe cea semilegendară a lui Musaios, lirici ai secolului VII și ai secolului VI. Găsim în opera acestora *elemente prefilosofice* nu mai puțin relevante decît cele ale vechilor înțelepți, cu deosebirea că natura acestora e dife-

---

[1] Ion Banu, op. cit., p. XXXV.
[2] Léon Robin, *La Pensée Grecque et les origines de l'esprit scientifique*, Paris, Albin Michel, 1932, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

rită — preponderent estetică la cei dintîi, preponderent morală la cei din urmă. Dintre filosofemele lor abia dacă putem menţiona cîteva. Învăţătura despre *metempsihoză* şi ideea despre existenţa a şapte zone cosmice *(Genunea cu şapte,* aşa se intitulează o lucrare*)*, distincţia dintre spiritul celest şi cel teluric, apa numită *Chaos* ca principiu al tuturor lucrurilor (la Pherekydes din Syros care se apropie de orfici, dar şi de milesieni în ceea ce priveşte elementele primordiale asupra cărora proiectează însă o perspectivă mitică)[1], elogiul atitudinii patriotice, care merge pînă la sfidarea morţii la Tyrtaios; ideea despre existenţa veşnică a materiei orînduită de Tethys (apa sărată), căreia i se acordă un rol primordial în orînduirea lumii — la Alkman; relativitatea şi condiţia mizeră a primilor oameni (contrar mitului vîrstei de aur) la Simonides din Amorgos; interesante cugetări la Epicharmos de felul: „Ceea ce este element primordial nu e cu putinţă să provină din alt element". „Ceea ce se schimbă conform legilor naturii şi nu rămîne în aceeaşi stare poate deveni altceva faţă de ceea ce a fost mai înainte". „Raţiunea guvernează oamenii, după cum se cuvine şi îi menţine în viaţă", dar textul apocrif pune totuşi această raţiune independentă de cea divină, deşi el reduce zeii la elemente naturale — vînt, apă, pămînt, soare, foc, astre.[2]

Poezia începuturilor culturii greceşti se caracterizează nu numai prin prezenţa unor nuclee de precipitare filosofică sau simple elemente de protofilosofie, ci şi prin simbioza ei organică cu muzica, cu cîntul. Dar poate că la nici un poet al acelor vremuri îndepărate — fie el legendar sau cu o existenţă documentată istoric, relaţia dintre poezie, muzică şi filosofie nu este atît de organic productivă şi plină de consecinţe ca la Orfeu.

Etosul artistic originar grec se caracterizează printr-o dualitate — *artă expresivă* şi *artă constructivă*, aceasta din urmă care nu ne interesează aici, avînd ca formă de bază — arhitectura, iar cea dintîi cuprinzînd sub denumirea de *„triuna horeia"* — dansul, muzica şi poezia. Muzica, al cărei părinte mitic este considerat Orfeu, era asociată cu misteriile greceşti şi avea ca element

---

[1] În *Timaios* de Platon putem citi: „Pherekydes spunea că Zeus, avînd de gînd să creeze lumea, s-a preschimbat în *Eros*, deoarece a condus Universul după ce l-a constituit din lucruri contrare, spre armonie şi înţelegere, precum şi unitatea care străbate pretutindeni" (*Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I. Partea 1, p. 83).

[2] Cf. Op. cit. p. 137—141.

structural de bază *ritmul*. De o semnificație deosebită este însă faptul că unii autori antici îl consideră pe același Orfeu ca părinte al filosofiei. Diogene Laertios, de pildă, scria: „Însă cei care atribuie străinilor inventarea filosofiei îl citează pe tracul Orfeu, numindu-l filosof și socotindu-l cel mai vechi dintre toți".[1]

Chiar și un autor atît de critic față de unele aspecte ale moștenirii antice ca Francis Bacon, îl apreciază pe Orfeu nu numai din perspectiva puterilor miraculoase ale muzicii („Atît de mare a fost... puterea și influența muzicii, încît arborii și pînă și pietrele, clătinîndu-se și punîndu-se în mișcare, veniră să se așeze și să se înșire în juru-i în cea mai frumoasă ordine"), dar în primul rînd din unghiul de vedere al filosofiei; eseul intitulat *Orfeu sau filosofia* începe astfel: „Această fabulă, al cărei subiect este Orfeu și care este îndeajuns de cunoscută, dar care n-a fost încă interpretată cu destulă exactitate în toate amănuntele ei, pare a da o imagine despre filosofia în ansamblul ei, căci tot ce se referă la acest personaj cu adevărat divin, priceput în toate felurile de armonie, atrăgînd și subjugînd totul prin dulceața acordurilor sale, se aplică în mod firesc filosofiei. În adevăr, activitățile lui Orfeu le întrec pe ale lui Hercule, cum operele înțelepciunii le întrec pe ale valorii prin însemnătatea, întinderea și durata rezultatelor lor".[2]

Orfeu este, înainte de toate, o mărturie a spiritului filosofic născînd, a vocației filosofice care este pe cale de a deveni conștientă de sine; Orfeu simbolizează începuturile filosofiei și o încredere totală în posibilitatea cunoașterii, inclusiv a cunoașterii de sine. Orfeu poate servi ca un principiu de geneză pentru cele mai variate și semnificative energii spirituale, transfigurate în plan fantastic ca proiecții cosmice divine, dar și în plan strict uman ca *eros*, *daimon* și ca *logos*. Și aceasta pentru că marchează începuturile cugetării, acea *vîrstă poetică a gîndului filosofic*, cînd poezia era modul fundamental de a fi al spiritului, iar filosofia se naște într-o atmosferă de aură poetică.

---

[1] Diogene Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere din limba greacă de acad. prof. C. I. Balmus, Studiu introductiv și comentarii de prof. Aram M. Frenkian, Editura Academiei, 1963, p. 116.

[2] Francis Bacon, *Despre înțelepciunea anticilor*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1976, p. 79.

Cu alte cuvinte, Orfeu ne oferă una din acele chei fermecate de a pătrunde în sufletul grec, de a-i descifra tainele, nepotolita sa sete de cunoaştere, bucuria trăirii solidare a valorilor poetice, filosofice şi morale, receptivitatea sa pentru dialectica existenţei şi spiritului, întreaga activitate a conştiinţei pe diverse planuri.

Istoricitatea lui Orfeu este cu totul îndoielnică, iar în planul legendei, din *Metamorfozele* lui Ovidiu, decurg date contradictorii: fiu al regelui trac Oiagros şi al muzei Caliope sau al lui Apollon şi Clio, duşman al lui Dionysos sau, dimpotrivă, cel ce a introdus cultul său în Grecia, Orfeu a fost sfîşiat de Menade din ordinul lui Dionysos sau de femei trace pentru misoginia lui.

Sîntem la începuturile magnificei aventuri a spiritului, caracterizate prin coexistenţa şi armonizarea unor îndemnuri şi tendinţe contradictorii ale sufletului: modelul uman al zeului şi aspiraţia spre nemurire a omului, principiul apolinic solar al armoniei şi cel dionisiac al convulsiilor şi spontaneităţii debordante, bucuria cunoaşterii şi nevoia de acţiune, sentimentul naturii, comuniunea cu lucrurile şi aspiraţia către o înaltă stare de perfecţiune sufletească, funcţia de cunoaştere a poeziei şi semnificaţia poetică a filosofiei.

Orfeu simbolizează, împreună cu Prometeu, cele două laturi fundamentale ale culturii: „Dacă un Prometeu, prin funcţia sa tehnică — scria Simina Noica — a izbutit să angajeze umanitatea pe calea civilizaţiei materiale, Orfeu, în schimb, prin magia logos-ului său, a deschis gîndul omului către cultură. El a rămas în tradiţie drept muzicianul prin excelenţă. Arta sa înzestrată cu puteri incantatorii îi îngăduia o stăpînire magică asupra întregii firi: şi nu doar asupra stihiilor dezlănţuite, a fiarelor sălbatice şi a plantelor, dar deopotrivă asupra oamenilor ori a zeilor. Orfeu a izbutit să îmblînzească sufletul şi instinctele omului primitiv şi să-i întoarcă pornirile sălbatice de la omor şi războaie, către pace şi prietenie... Tot el era presupus a fi născocitorul scrierii".[1] Autoarea citată îşi încheie nota despre Orfeu cu următoarea apreciere: „Nu se poate spune în lumina textelor par curse că orfismul a fost o religie cum nu a fost pythagoreismul, doar poate prin excesul cîtorva discipoli izolaţi. Dar nu a fost nici o simplă etică. A încercat să fie, poate, de la început

[1] *Fragmentele presocraticilor*, Editura „Junimea", 1974, p. 20—21.

și a continuat să fie pînă la extincțiunea sa, o *tehnică spirituală* fără de care cultura riscă să fie exercițiu în gol".[1]

Despre cîntecele sale se spunea că erau atît de armonioase și penetrante încît pînă și făpturile insensibile, animalele cele mai feroce alergau la picioarele sale și ascultau vrăjite, păsările se lăsau pe arborii din jur, chiar vînturile își domoleau pornirile vrăjmașe, apele își opreau cursul. Moravurile barbare ale Rodopilor Traciei erau îmblînzite și convertite în resorturi civilizatoare. Tatăl său, Oiagros, îl iniția în misterele lui Dionysos, dar, nemulțumit de misteriile grecești, el face lungi călătorii în Egipt pentru a se instrui asupra credințelor și practicilor sale religioase. Dintre episoadele vieții lui, cele mai cunoscute sînt: *căsătoria cu Euridice*, moartea acesteia, *coborîrea* lui Orfeu *în Infern*, în încercarea de a o readuce pe pămînt. Pînă și divinități infernale ca Pluton (Hades) și Proserpina (Persephone) au fost mișcate de cîntecele sale și s-au învoit să i-o restituie pe Euridice cu o condiție pe care el n-a reușit s-o respecte.

Iată cum ne prezintă Ovidiu cîntul său în Infern adresat lui Pluton și Proserpina: „O zeități ale lumii subpămîntene în care venim toți cei ce sîntem născuți muritori, îngăduiți de se poate, să vorbesc adevărul... n-am venit aici să văd Tartarul cel întunecat, nici să leg monstrul cel cu trei capete și cu șerpi ca ai Meduzei în jurul gîtului. Soția mea e pricina acestui drum. O viperă călcată i-a trimis veninul în corp și i-a curmat viața în floarea vîrstei. Am voit să pot suporta și nu voi nega că am încercat. Amor a învins. Acest zeu e binecunoscut în lumea celor de sus. Nu știm dacă e și aici, totuși cred că se găsește și aici la locul său și, dacă nu e mincinoasă vechea poveste cu răpirea, și pe voi tot dragostea v-a unit. Vă conjur pe aceste locuri pline de groază, pe acest haos imens și pe tăcerile marii împărății, desfaceți destinele prea repede terminate ale lui Euridice. Toți vă sîntem statornici vouă și dacă zăbovim puțin în viață, mai curînd sau mai tîrziu, spre același locaș pornim. Aici tindem toți, aceasta este cea din urmă casă și sub puterea voastră sînt cele mai îndelungate împărății ale neamului omenesc. Și ea, după ce va ajunge la anii bătrîneții, se va supune legilor voastre. Vă cer să-i dați să se folosească de dreptul ei. Iar dacă destinele re-

[1] *Fragmentele presocraticilor*, Editura „Junimea", 1974, p. 24.

fuză această îngăduinţă pentru soţia mea, eu în nici un caz nu vreau să mă mai întorc. Bucuraţi-vă de moartea amîndurora".[1]

Se spune că, pentru prima dată, genele Eriniilor s-au umezit de lacrimi. Dacă Orfeu poate îmblînzi fiarele cele mai cumplite, poate însufleţi lucrurile, poate proiecta asupra firii o atmosferă de graţie şi concordie, făcînd din logos şi pathos principii de antropomorfizare a realului, pe care-l stăpîneşte şi-l umanizează prin cîntec şi poezie, de ce nu ar încerca să frîngă şi legea de de fier a morţii? Moartea Euridicei şi tentativa lui Orfeu de a o smulge morţii reprezintă proba supremă la care e supus cîntecul său, este încercarea disperată a poeziei de a depăşi radical realul concret-sensibil şi de a se aventura în cea mai teribilă zonă a necunoscutului — imperiul morţii. Moartea iubitei nu-i paralizează cîntul inspirat, ci dimpotrivă, îi conferă o asemenea forţă „care cutremură temeliile înseşi ale existenţei", după cuvintele lui Şt. Aug. Doinaş, zgîlţîind pînă şi porţile ce despart viaţa şi moartea. Orfeu nu putea să respecte condiţia pusă de zeii tărîmului morţii (de a nu se uita înapoi după fiinţa iubită pe care au acceptat să i-o restituie, să o redea vieţii smulsă prematur) pentru că aceasta ar fi însemnat nu numai să-şi refuze o curiozitate ce nu putea fi stăvilită de nimic, dar şi ruptura cu realul în absenţa căruia poezia se ofileşte şi moare. Este însăşi criza *adevărului poetic* prin care trebuie să înţelegem tensiunea maximă a actului poetic care se zbate de fapt între două *hybris*-uri: acela de a încerca imposibilul prin revitalizarea a ceea ce a trecu pragul morţii şi acela al primejdiei de a se rupe de real. Euridice a început să trăiască în conştiinţa poetică a omenirii abia după ce Orfeu a pierdut-o definitiv. Tot astfel, înainte de moarte, Beatrice abia dacă a existat chiar pentru Dante. Prin gestul său poetic sublim, marele florentin i-a conferit o realitate spirituală nemuritoare. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că moartea ar fi o condiţie a *operei* poetice, ci doar că în poezie, tensiunea dintre real şi ideal atinge punctul culminant, iar actul lui Orfeu devine paradigmatic atît în sensul tentaţiei irezistibile a realului, cît şi în sensul primatului idealului şi al verbului în actul poetic. Eşecul lui Orfeu de a o recupera pe Euridice în concreteţea ei naturală simbolizează neputinţa poeziei de a capta realul altminteri decît în formă ideală, ca o construcţie a eului liric pentru care adevărul poetic nu constă într-o simplă adecvare

[1] Ovidiu, *Metamorfoze*, pp. 279—280.

subiect-obiect, ci într-o osmoză a lor ce-şi află împlinirea în perfecţiunea lăuntrică şi formală a operei.

Întors în ţara sa de obîrşie, Orfeu rămîne fidel soţiei sale moarte, fuge de orice Veneră cu chip de femeie, deşi multe femei „ardeau de dorinţa de a se uni cu minunatul cîntăreţ. Multe au suferit că au fost respinse".[1] Şi ele s-au hotărît să-l dea morţii pe divinul cîntăreţ care-şi întovărăşea cîntecele cu acorduri de liră. Ovidiu ne descrie astfel creşterea nebuniei lor pînă la crimă:

„Vai Jupiter, prin gura aceea pe care o ascultaseră stîncile şi care înduioşa inimile fiarelor, sufletul a ieşit şi s-a dus cu vînturile! Pe tine, Orpheus, te-au plîns zburătoarele triste, pe tine mulţimea de fiare, pe tine pietrele tari care adesea au urmat cîntecele tale, pe tine te-au plîns arborii, scuturîndu-şi frunzele şi rupîndu-şi crengile. Pentru tine se spune că au crescut rîurile de lacrimile lor, iar naiadele şi dryadele au îmbrăcat haine de doliu şi au stat cu părul despletit. Membrele lui Orpheus zac în diferite locuri. Tu, Hebru, îi duci la vale lira şi capul şi, minune, în timp ce alunecă pe valurile fluviului, lira zvoneşte un cîntec jalnic. Tînguitor murmură limba fără viaţă, tînguitor răspund malurile".[2]

Jean Coman îl include pe Orfeu printre eroii civilizatori, în rîndul cărora el ocupă un loc aparte. „Marele principiu director al operei civilizatoare a lui Orfeu este munca. Tocmai prin muncă, şi îndeosebi prin agricultură se dobîndesc marile comori ale unei culturi superioare".[3] Îndulcirea moravurilor se face deopotrivă prin muncă şi prin muzică (care tot o formă a muncii este). Muzica este însăşi „celebrarea lui Orfeu" [4]. La traci muzica era cultivată cu pasiune de întregul popor. Ei erau marii muzicieni ai Europei prin reprezentanţi ai lor ca Orfeu, Musaios şi Thamyris. Farmecul muzicii orfice a constituit un foarte important element de cultură. „Frumosul este un puternic agent de transformare. Este cel mai sigur şi mai eficace mijloc de educaţie.

---

[1] Ovidiu, op. cit., p. 289.

[2] Idem, p. 304.

[3] Jean Coman, *Orphé, civilisateur de l'humanité*, Librairie orientaliste, Paul Gouthner, Paris f.a. — „Cahiers de Zalmoxis", publié par Mircea Eliade, p. 18.

[4] Op. cit., p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

Muzica orfică face cunoscută oamenilor forța persuasivă a cuvîntului — vehicul al gîndirii lor și al aspirațiilor noastre.

Muzica este mama înțelepciunii".[1]

Orfeu este simbolul puterilor lăuntrice ale unei culturi, măsură a maturizării și productivității ei spirituale. Aproape că nu există domeniu al culturii în care să nu se afirme acțiunea fertilizantă de gînd și sentiment a acestui simbol, deoarece el exprimă trăsături de adîncime și permanență ale condiției umane, bogăție și polivalență axiologică a lumii sufletești. Se poate scrie o istorie a poeziei, a literaturii în general, o istorie a filosofiei din unghiul de vedere al lui Orfeu. Dar acestea nu vor mai fi simple istorii — înfățișarea obiectivă, oarecum rece și detașată a evoluției unor fapte de cultură, ci contemplarea și comprehensiunea dinăuntru a vieții istorice a spiritului, în tensiunile creatoare cele mai relevante ale acestuia. Este ca și cum ne-am adînci în noi înșine și am confrunta fața ascunsă și neștirbită a eului nostru cu valorile perene ale filosofiei și poeziei, ale muzicii și chiar ale științei.

Mitul lui Orfeu este în cel mai înalt grad dătător de seamă pentru *condiția axiologică a omului*. El concentrează ca într-un focar, certitudinile și incertitudinile noastre. Herbert Marcuse, în *Eros și Civilizație*, susține că atît Orfeu, cît și Narcis exprimă un ideal antiprometeic, revolta contra unei civilizații fondate pe muncă și eficiență. Narcis este într-adevăr un anti-Prometeu căci respinge valorile muncii și eficienței, dar Narcis nu poate fi pus pe același plan cu Orfeu. „Atît comportamentul introvertit al lui Narcis, cît și cel standardizat al lui Sisif simbolizează un univers uman lipsit de ax valoric. Consecința este și într-un caz și în altul eșecul, dependența totală de o realitate constrîngătoare. Cu totul alta este situația lui Orfeu. Orfeu nu este un anti-Prometeu.El relevă ca și Prometeu, munca, dar în varianta ei majoră: creația originală... Prin aceasta idealul prometeic este integrat și depășit dialectic".[2] Și mai departe, autorul citat arată că munca de tip orfeic este satisfacție și joc, limbajul său este cîntec, viața sa este frumusețe și putere binecuvîntată de comunicare, creația sa este formă de viață, iubirea este stilul său de viață, aspirația

[1] Idem, p. 25—26.
[2] Ludwig Grünberg, *Axiologia și condiția umană*, Editura politică, 19, p. 350.

lui este unitatea dintre om şi natură, precum şi comunicarea dintre oameni. „Viaţa lui Orfeu, clară ca o teoremă şi profundă ca un poem are parcă în acelaşi timp transparenţa raţiunii şi căldura vieţii".[1]

Permanenţa lui Orfeu în istoria culturii ca o tainică continuitate între vîrstele spirituale ale omului ca individ şi ca specie, ţine de perpetuitatea reprezentărilor mito-poetice în orice cultură care dă seama de totalitatea vieţii umane, care refuză unilateralizările păgubitoare. Polivalenţa sa simbolică dezvăluie în chip fascinant dimensiunea laică şi umanistă a culturii greceşti; este un moment de geneză şi punct de plecare pentru cele mai tulburătoare iniţiative spirituale şi plăsmuiri creatoare din spaţiul culturii europene în care principiul ordonator al raţiunii şi-a subordonat, dar fără a le elimina, aşa-zisele tendinţe „iraţionale", de fapt funcţii sufleteşti ascunse, neştiute, subconştiente, cu manifestări imprevizibile.

3. Filosofia ca înţelepciune şi morală practică

De obicei se consideră că punctul de plecare al gîndirii greceşti îl constituie reflecţia asupra universului natural, asupra naturii. Léon Robin scrie însă: „Punctul de plecare al unei istorii a gîndirii greceşti nu este numai momentul cînd se distinge efortul original şi liber pentru a organiza un sistem de reflecţii asupra ordinii naturii sau asupra celei a conduitei. Este, înainte de toate, efortul de a conştientiza exigenţele morale ale gîndirii comune sau de a degaja credinţele religioase, gîndurile diverse care sînt incluse în ele cu privire la istoria trecută sau actuală a universului".[2] Şi Robin arată, mai departe, că acest efort primitiv de reflexie este o problemă socială şi constituie o manieră impersonală şi obscură de a exprima mişcarea moravurilor, a sentimentului religios şi a celui teluric care acţionează în sensul stăpînirii naturii. Este un punct de vedere interesant care nu a fost suficient luat în consideraţie. El ne dezvăluie — din unghiul de vedere al prezentei lucrări — nu numai cadrul socio-cultural în care iau naştere primele gînduri filosofice mai mult sau mai puţin cristalizate, dar şi vocaţia culturală a filoso-

[1] Ludwig Grünberg, *Axiologia şi condiţia umană*, p. 351.
[2] Léon Robin, op. cit., p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

fiei, încă de la primele ei înfiripări modeste, tendința acesteia de a-și asuma o problematică mai complexă rezultînd din raportarea omului la univers, la întocmirile sociale și culturale existente, ca și la sine însuși — chiar dacă toate aceste elemente nu se conștientizează în același timp și cu aceeași intensitate. Pe oameni i-a interesat din cele mai vechi timpuri, de cînd s-a declanșat procesul detașării de natură și a constituirii vieții lor bio-psiho-spirituale — ca ceva dependent și în același timp independent de *natura naturans*, — originea, cauza, natura și eventual finalitatea celor existente. Au fost preocupați, desigur vag și obscur la început, de propria lor condiție, de propriul lor statut în univers — și aceasta nu dintr-o curiozitate abstractă ci pentru a-și regla și direcționa propria conduită. Se formează astfel o experiență de viață și un material de reflecție din care se vor naște formele incipiente ale culturii și din care se vor decanta de asemeni primele filosofii nu încă pe deplin conștiente de sine. Fără a minimaliza sensul și valoarea revoluției socratice de care ne vom ocupa într-un alt capitol, ceea ce trebuie subliniat aici este faptul că filosofia nu a început prin a fi — și nu a fost niciodată — o pură reflecție despre natură, despre cosmosul fizic, făcînd cu totul abstracție de condiția de observator și cugetător a omului. În acest sens spunea Hegel că dezvoltarea gîndului s-a produs la eleni plecînd de la elementele cele mai primitive, dar și de la ei înșiși. „Grecii aveau ca bază și esență a lor unitatea substanțială a naturii și a spiritului" și avînd această esență „ca obiect de cunoaștere... prin urmare aici, în Grecia, putea și trebuia să ia naștere o moralitate liberă, deoarece substanța spirituală a libertății era baza moravurilor, a legilor, a instituțiilor politice elene. Deoarece momentul naturii este conținut încă în toate acestea, modul vieții etice la statului este încă împovărat cu ceea ce ține de natură".[1]

Iată de ce nu putem elimina din aceste începuturi ale filosofiei grecești *filosofia sapiențială* în care găsim primele *reflecții morale*, exceptîndu-le pe cele implicate în țesătura artistică a poe-

[1] Hegel, op. cit., p. 142.

melor lui Homer şi Hesiod.[1] Este vorba în esenţă de „cei şapte înţelepţi". Deşi existenţa lor istorică nu e sigură în toate cazurile, nu ne mai aflăm în întregime în orizontul mitului, ci, s-ar putea spune, la „jumătatea" drumului dintre mit şi istorie. Atît cît se ştie despre ei, aceşti înţelepţi erau oameni ai cetăţii şi legiuitori din prima jumătate a secolului VI, cu un rol social uneori de prim rang. Lista lor ne este transmisă în chip diferit. Hegel o reţine astfel: Thales, Solon, Periandru, Cleobul, Chilon, Bias, Pitacos. La L. Robin, în locul lui Periandru apare Myson. De altfel unii autori ai antichităţii nu respectă numărul magic de şapte, includ mai puţini sau mai mulţi (Diogene Laertios ajunge la 17). Patru nume sînt constante în toate listele — Thales din Milet, Bias din Priene, Pitacos din Mytilene şi Solon, dar pentru noi aceste variaţii nu sînt importante. Să mai reţinem doar „romanul" popular care a circulat pe baza schimbului de epistole între înţelepţi şi lucrarea *Banchetul celor şapte înţelepţi* de Plutarh, care l-a introdus şi pe Esop, unde găsim într-adevăr cristalizarea unor reguli etice.[2]

Exceptîndu-l pe Thales, care a fost mai mult decît un *sophoi* în sensul primitiv originar al cuvîntului şi va fi tratat separat, ceilalţi nu au făcut din filosofie un ţel sau un resort conştient al cugetării; ei erau mai degrabă moralişti în sens practic şi social, o primă expresie literară individualizată a unui fond de înţelepciune colectivă. Ei nu erau *„nici savanţi, nici filosofi, ci oameni de simţ comun şi legislatori"*.[3]

Zeus nu mai este pentru ei, ca pentru Hesiod, justeţea absolută; în loc de a judeca moralitatea umană în numele justiţiei divine, aceasta din urmă este pusă în joc de un principiu superior. „Ei trăiesc — spune Hegel — în perioada trecerii grecilor de la orînduirea patriarhală a regilor la o orînduire supusă legilor sau violenţei. Faima înţelepciunii lor se întemeiază pe de o parte pe faptul că ei au sesizat elementul practic — esenţial

---

[1] Îndeosebi *Munci şi zile* de Hesiod, după cum am văzut, conţine numeroase reflecţii şi precepte morale, dar ele nu se detaşează de naraţiunea epică şi se bazează pe un vechi fond de înţelepciune populară. Ele nu alcătuiesc încă o doctrină filosofică, dar reprezintă totuşi „o reflecţie virtual raţională asupra conţinutului şi aspiraţiilor civilizaţiei greceşti într-o societate şi într-o epocă determinată" (Léon Robin, op. cit., p. 23).

[2] Cf. Maria Marinescu-Himu, *În Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea 1, p. 98.

[3] Léon Robin, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

al conștiinței, adică au avut conștiința moralității *în* și *pentru* sine, universale, au exprimat acest element în formă de sentințe morale și în parte, în forma unor legi civile și le-au dat realitate și în formă de state".[1]

Este o perioadă de început a organizării vieții politice, de sincretism cultural (înțelepții sînt filosofi, oameni de știință, poeți, literați), cînd singura modalitate de unificare a datelor cunoașterii și de călăuzire a acțiunii era înțelepciunea, sau filosofia ca înțelepciune. O înțelepciune care nu este doar colectivă, ci cunoaște un început de individualizare, dar poate tocmai de aceea înțelepții, fiind și oameni practici, oameni de acțiune, își dau seama de faptul că legile nu pot fi funcționale decît prin generalitatea și constrîngerea lor, mai ales pentru cei care nu înțeleg necesitatea lor. „Legea, ca generală, se înfățișează individului ca putere coercitivă, în măsura în care el nu pătrunde rostul legii, nu o înțelege... Este necesar ca mai întîi el (poporul — nota mea, A.T.) să fie constrîns prin forță pînă ce ajunge să priceapă, iar legea să devină lege a lui, să înceteze de a mai fi o lege străină".[2]

Solon îndeosebi ne prezintă exemplul unei atitudini în care înțelepciunea devine un principiu de orientare în viața politică practică. El a cunoscut numeroase legi, moravuri, obiceiuri și a știut să extragă din ele învățăminte utile pentru propria sa operă de organizare și legiferare: eliberarea pămîntului de ipoteci apăsătoare, libertatea persoanei și eliberarea celor care deveneau sclavi prin neplata datoriilor, instituirea unei *ordini de drept* care încearcă să echilibreze diferite forțe sociale, să combată tendințele centrifuge și entropice, să sporească deci capacitatea civilizatorică a cetății.

„Judecîndu-l după faptele sale, după reforma pe care a făcut-o, se vede că pentru Solon, valoarea supremă a fost izbăvirea unei mari părți a cetății din robie și din mizerie, am putea spune, eliberarea omului prin muncă. Diada valorilor supreme era pentru Solon: demnitate, muncă; tetrada valorilor supreme: demnitate, libertate, avuție, dreptate, iar ca valori — instrumente erau munca și meritul dobîndit prin muncă".[3]

---

[1] Hegel, op. cit., p. 143.
[2] Idem, p. 145.
[3] N. I. Barbu, *Valori umane în literatura greacă*, E.L.U., 1967, p. 100.

Este deosebit de interesant modul în care analizează Hegel raportul dintre constituţia lui Solon — cîntăreţ al legii şi al dreptăţii, care a introdus o etică a polisului prin elogiul legii ca armă de luptă — înţeleptul legislator prin excelenţă — şi tirania lui Pisistrate care, indirect, i-a obişnuit pe atenieni cu legile celui dintîi, transformîndu-le în moravuri.

Învăţăturile înţelepţilor au o formă scurtă, de sentinţe şi maxime care vizează atît natura statului, ceea ce am putea numi condiţia politică a individului, cît şi natura cugetării. În *Protagoras*, Platon ne spune că însăşi celebra maximă — ce va sta totuşi la baza revoluţiei socratice, era modul de a filosofa al celor vechi: o concizie laconică; iar în *Charmides* este şi mai clar: „Într-un chip oarecare, spun eu, tocmai acest lucru reprezintă înţelepciunea; a se cunoaşte pe sine, şi sînt de acord cu acela care a pus o asemenea inscripţie pe frontispiciul templului de la Delfi... Iar «Cunoaşte-te pe tine însuţi» şi «Fii înţelept» sînt unul şi acelaşi lucru, aşa cum o arată inscripţia şi cum o susţin şi eu“.[1]

Iată un mic florilegiu de sentinţe morale care atestă caracterul aforistic şi totodată practic al gîndirii sapienţiale:

Din Cleobulos: „Măsura este lucrul cel mai bun“. „Să-ţi placă să asculţi multe, dar să nu spui multe“. „Fii prieten al virtuţii şi străin de răutate“. „Urăşte nedreptatea şi cultivă prietenia“. „Consideră drept vrăjmaş pe cel ce este vrăjmaşul poporului“.

Din Solon: „Fereşte-te de plăcerea care aduce mîhnire“. „Să ai mai degrabă încredere în noblețea caracterului decît în jurămînt“. „Pune capăt discuţiilor prin tăcere, iar tăcerii prin sesizarea clipei prielnice“. „Dacă vei învăţa să te supui, vei învăţa şi să conduci“. „Nu da concetăţenilor tăi sfaturile cele mai plăcute, ci pe cele mai folositoare“.

Hegel reproduce, după Diogenes Laertios: „Legile se aseamănă cu pînza de păianjen: cei mici sînt prinşi, cei mari o rup“... Limba este imaginea acţiunii; el precizează că astfel de propoziţii nu sînt filosofie, ci reflecţii generale, expresii ale unor obligaţii morale.

Din Chilon Lacedemonianul: „Cunoaşte-te pe tine însuţi“. „Nu defăima pe semenul tău, căci vei auzi lucruri ce te vor întrista“. „Nu alerga grăbit la ospeţele prietenilor, dar zoreş-

---

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea 1, p. 100—101.

te-te cînd aceştia se află în necaz". „Să nu îngădui gurii s-o ia înaintea minţii" (după o altă traducere: „Limba să nu-ţi alerge înaintea minţii").

Din Pitacos: „Nu săvîrşi lucrurile pe care le dezaprobi la cei ce-ţi sînt aproape". „E mare lucru să cunoşti viitorul; trecutul este sigur". „Pămîntul îţi dă încredere, în timp ce marea inspiră nesiguranţă". „Cultivă pietatea, instrucţiunea, cumînţenia, judecata, adevărul, încrederea, priceperea, tovărăşia, ordinea, meseria".

Din Bias: „Să te priveşti în oglindă şi dacă arăţi frumos să săvîrşeşti lucruri frumoase, iar dacă arăţi urît să completezi prin fapte frumoase defectele naturii". „Îndrăgeşte cumînţenia". „Obţine lucrurile prin convingere, nu prin constrîngere".

Din Periandros: „Cît timp trăieşti, lumea să te laude, iar după ce ai murit să te fericească". „Fii cumpătat în fericire şi înţelept în nefericire".[1]

Problema fericirii este una dintre cele mai interesante. Ea apare la mai mulţi înţelepţi, dar mai ales la Solon într-o convorbire cu Cresus pe care o relatează Herodot. Teza sa fundamentală este aceasta: „Nimeni nu trebuie considerat ca fiind fericit înainte de moarte". După cum comentează Hegel, din această poveste ar decurge că fericirea constituie în epoca lui Solon „ţinta supremă şi cea mai demnă de dorit", este scopul şi destinaţia omului, iar pentru a o sesiza trebuie să ne ridicăm peste ceea ce este sensibil, agreabil, plăcut la nivelul simţurilor. Din perspectiva eudemonismului, fericirea ar fi o stare perpetuă de plăcere şi mulţumire. Din convorbirea lui Solon şi Cresus rezultă că „pentru a putea spune despre cineva că este fericit trebuie mai întîi să-i aşteptăm moartea, dat fiind faptul că ţine de fericire ca ea să dureze pînă la sfîrşit, mai mult chiar: ţine de determinaţia mai înaltă a fericirii ca moartea să se producă într-o formă blîndă. Or, cum viaţa lui Cresus încă nu s-a terminat, Solon nu îl poate considera fericit".[2]

Desigur, putem considera fericirea ca o *stare de plenitudine*, dar nu rezultă de nicăieri că o asemenea stare trebuie să fie continuă şi totală, căci, în acest caz, ea nu există deloc. Esenţială este însă deplasarea centrului de greutate de la *eul subiectiv* la o judecată venită din afară; fericirea este o stare obiectivă şi

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea 1, p. 101—105.
[2] Hegel, op. cit., p. 140.

subiectivă pe care trebuie s-o resimtă ca atare, s-o trăiască şi să şi-o conştientizeze cel în cauză şi tocmai de aceea punctul de vedere exterior, al unuia sau altuia din semenii săi este foarte puţin relevant în acest sens.

Cea mai bună încheiere a acestui capitol mi se par a fi cuvintele lui Nietzsche: „Primul eveniment filosofic pe pămîntul grec, designarea celor Şapte Înţelepţi, aduce o primă trăsătură distinctă şi de neuitat imaginii elenismului. Alte popoare au sfinţi, grecii au înţelepţi“ [1], care prefigurează şi pregătesc plenitudinea vieţii la marii filosofi ce vor urma.

4. Prima filosofie a naturii sau trezirea spiritului din somnul mitologic

Începuturile filosofiei greceşti (şi europene) în sensul mai riguros al cuvîntului cereau un alt nivel decît cel mitologic şi sapienţial al societăţii şi culturii greceşti; aceste începuturi se situează în sec. VI î.e.n., în epoca prăbuşirii statelor ioniene libere. „Filosofia şi-a făcut apariţia în timp ce se prăpădea acea lume frumoasă care se ridicase pe o înaltă treaptă de cultură“.[2]

Ceea ce, după cuvintele prof. Ion Banu, ar însemna o inversare în sfera condiţiei spirituale, saltul de la sensul recepţionat prin intermediul mitului, al legendei, la cel conferit prin însuşi actul percutant, instituent de sens, al filosofării.

Simplitatea şi *profunzimea* operei de artă — iată ceea ce caracterizează filosofia presocratică după Nietzsche, care preţuieşte filosofia greacă înainte de toate pentru că l-a ridicat pe om mai sus şi l-a dus mai departe decît orice altă filosofie. În scara sa de valori, pe primul plan i-a situat pe presocratici, prin aprecieri poate exagerate, dar nu mai puţin semnificative: „Adevăraţii *filosofi greci* sînt *Presocraticii*...“. „Toate sistemele filosofice sînt *depăşite*. Grecii strălucesc de o splendoare mai mare ca niciodată, îndeosebi grecii de dinaintea lui Socrate“. „Noi revenim astăzi la interpretările fundamentale ale universului pe care spiritul grec le-a inventat prin intermediul lui Anaximandru, Heraclit, Parmenide, Empedocle, Democrit şi Anaxagoras...“.[3]

---

[1] Friedrich Nietzsche, *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, N.R.F. Gallimard, 1938, p. 30.
[2] Hegel, op. cit., p. 142.
[3] Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 31

Scanned with OKEN Scanner

Există la toți aceștia un sens profund tragic; „Prototipurile eroilor tragediei sînt marii oameni ai epocii: eroii lui Eschil sînt frații lui Heraclit".[1]

Grecii au avut contacte rodnice cu alte popoare și cu alte culturi, dar căutînd totuși în ei înșiși resurse de coeziune socială și culturală. Și nu e deloc întîmplător că filosofia apare în „cel mai activ și mai bogat dintre orașele acestei Ionii — unde cultura era deja mai avansată decît oriunde aiurea în Grecia propriu-zisă"[2] și unde existau relații bune cu prinții lidieni, dar și în contact fertil cu civilizațiile babiloniană și egipteană. „Ionia a făcut și face încă din secolul al VII-lea, în domeniul artelor, al economiei, al politicii, în sfîrșit al științei, invenții multiple și care nu par disparate decît unui ochi distrat".[3]

Poezia lui Arhiloc, cu lirismul său bogat de zvelțețea coloanei ionice sau de gîndirea filosofică a lui Thales și a școlii sale — toate acestea sînt produse ale acestui climat social de libertate intelectuală de gîndire și acțiune, cîștigată cu prețul unor grele lupte. „O gîndire plină de fantezie s-a încumetat să construiască, observînd și ordonînd faptele observate, o imagine a lumii și a întregii realități... Spiritul acestor pionieri ai înțelepciunii înainta deci eliberat cu totul de orice prejudecată ce ținea de concepțiile mitico-religioase... Nu mai este loc aici pentru zeii pe care omul îi crease după chipul și asemănarea lui și îi adora ca forțe conducătoare ale lumii".[4]

Putem să fim de acord cu Gomperz că două teze esențiale ale chimiei moderne au fost prefigurate în filosofia ioniană — existența elementelor materiei și indestructibilitatea acesteia, fără a putea deduce multiplicitatea calitativă a lumii dintr-o singură materie primordială[5], dar după părerea noastră acești primi filosofi nu înțeleg *rolul subiectului în cunoaștere*. Ideea lor dominantă este aceea că senzația se explică prin contactul elementelor asemănătoare. Abia cu Protagoras apare opoziția dintre senzație și cunoașterea rațională, se afirmă rolul subiectului în cunoașterea sensibilă, iar odată cu Democrit se vădește distincția dintre calitățile primare și cele secundare: cele dintîi decurg din

---

[1] Friedrich Nietzsche, op. cit., p. 17—20.
[2] Léon Robin, op. cit., p. 43.
[3] André Bonnard, *Civilizația greacă*, vol. II, p. 59.
[4] Erwin Rohde, *Psyché*, traducere și cuvînt înainte de Mircea Popescu, Editura Meridiane, București, 1985, p. 280—281.
[5] Cf. Th. Gomperz, op. cit., p. 50—51.

natura însăşi a atomilor, celelalte depind de amestecul atomilor şi exprimă maniera în care percepem acest amestec.[1] Nici problema conştiinţei nu putea să apară fără comprehensiunea unor distincţii: corporal-incorporal, exterior-interior. Aceste distincţii încep să fie bănuite de Empedocle şi Anaxagoras, dar *nous*, ca suflet al lumii, este încă un principiu mai degrabă fizic decît un analogon al conştiinţei.

„Filosofia presocratică este în întregime, prin conţinutul şi direcţia ei, filosofie a naturii. Ici-colo apar consideraţii etice şi dialectice".[2] Ceea ce predomină este observaţia naturii, absorbţia gîndirii în lumea exterioară. Spiritul uman nu este încă în stare să conceapă un alt obiect decît natura, să distingă cu claritate spiritualul de corporal. Omul se consideră pe sine ca parte a naturii pe care o cercetează căutînd să-i afle misterele, dincolo de aparenţa sensibilă a lucrurilor. Forţele substanţei nu pot fi percepute prin simţuri dar efectele acestor forţe sînt exclusiv de ordin natural.[3] Chiar divinul, în înţelesul său mai curînd mitologic decît teologic este căutat în natură, care în creştinism va fi desconsiderată faţă de atotputernicia şi infinitatea Creatorului. „În rezumat, în filosofia evului mediu spiritul se proclamă străin şi opus naturii; în filosofia modernă, el se străduieşte să revină de la această separare la unirea cu natura, fără a pierde totuşi conştiinţa intimă a diferenţei ce există între spiritual şi natural; în filosofia greacă se dezvoltă distincţia şi separarea elementelor originar asociate într-o paşnică armonie; şi în termenul însuşi al perioadei elenice această separare nu este încă desăvîrşită. Astfel în filosofia greacă, ca şi în filosofia modernă, găsim în acelaşi timp distincţia şi sinteza spiritualului şi naturalului, dar cu o deosebire importantă. Pentru filosofia greacă, punctul de plecare este acest raport armonios al spiritului cu natura în care rezidă, într-o manieră generală, caracterul propriu al culturii intelectuale a grecilor".[4]

Sub impulsul unor surse mitologice şi orientale pe care totuşi le neagă — am spune într-un chip dialectic, lăsîndu-se fertilizată de ele, filosofia milesiană realizează trecerea de la orizontul mitologic la cel raţional istoric. După cuvintele lui J. J. Goblot,

---

[1] Cf. Paul Janet, G. Seailles, op. cit.
[2] Ed. Zeller, op. cit., I, p. 186—187.
[3] Cf. op. cit., I, p. 187.
[4] Idem, p. 148—149.

Scanned with OKEN Scanner

ea „se naşte din ceea ce neagă: ea neagă mitologia... dar în acelaşi timp îşi înfige rădăcinile într-un sistem de reprezentări mitice de care se desface cu încetul, printr-un proces de raţionalizare progresivă".[1] Acest proces de raţionalizare a unor reprezentări mitice venite din culturi arhaice orientale sau autohtone a fost favorizat de absenţa unei clase sacerdotale, a unui sacerdoţiu cu caracter statal, de caracterul mai curînd estetic decît etic şi teologic al religiei greceşti. A fost favorizat şi de filoanele umaniste ale mitologiei, de prefacerile în structura socială a coloniilor greceşti, în sensul ascensiunii economice şi politice a unei clase de negustori, meşteşugari, ţărani liberi. Aceştia formau o clasă activă, care alimenta şi promova o altă atitudine faţă de lume, în raport cu vechea aristocraţie, încuraja mutarea centrului de greutate al cugetării de la lumea zeilor şi eroilor mitologiei la cea a naturii, a alcătuirilor cosmice a lucrurilor pămînteşti şi a oamenilor.

Accentul cade deci, pe ideea de *ordine-cosmos* interpretată într-un sens materialist. „Cosmos este ordine, dar ordinea implică raţionalitatea şi această ordine raţională este proces, creştere, natură. Universul se desfăşoară conform raţiunii sale obiective, constitutive, imanente, conform legilor sale, după necesitate".[2]

Prof. Ion Banu analizează în profunzime condiţionarea socială a primelor filosofii materialiste, ai căror exponenţi cunoscuţi, începînd cu Thales, erau — cel puţin unii dintre ei — adepţi ai regimului democrat. În ceea ce priveşte ultimul aspect, relaţia nu este simplă şi univocă. „Militanţii care susţin o politică democrată pot fi, unul sau altul, adepţi ai antiteismului, dar acesta nu poate fi aflat în proporţie de masă. Filosoful materialist poate fi şi om politic, dar construcţia sa filosofică rămîne într-o sferă de difuziune ideatică ce nu e coextensivă cu cea a politicii la care a aderat, deşi se poate observa că, în ultimă instanţă, politica preferată degajă căile filosofiei sale şi, la rîndul ei, aceasta din urmă nu rămîne fără efecte politice".[3]

---

[1] J. J. Goblot, *L'avénement de la pensée rationnelle et le „miracle" grec* în „La pensée", nr. 104/1962, p. 85.

[2] Athanase Joja, *Istoria gîndirii antice*, vol. I, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1980, p. 26.

[3] Ion Banu, Studiu istoric, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea 1, p. LI.

Scanned with OKEN Scanner

Mișcarea dialectică a gîndului filosofic cristalizat ca atare începe de la legătura sa cu forma sensibilă a materiei, de la determinările simple orientate spre concret. Pentru unii interpreți, gîndirea milesienilor este situată în aurora lumii elene, în epoca de aur a marelui spirit grec. În acest sens ea este „paradisul pierdut" al filosofiei grecești. Tînărul student Marx, în *Caietele* pregătitoare pentru teza de doctorat, scria, referindu-se tocmai la filosofii presocratici: „Grecii vor rămîne de-a pururi dascălii noștri datorită acestei grandioase naivități obiective, care prezintă fiecare lucru, ca să zicem așa, în lumina pură a naturii sale, chiar cînd aceasta este lumină palidă".[1]

T h a l e s. Gîndirea filosofică a primilor ionieni a fost pusă uneori sub egida *fizicalismului*, dat fiind că predomină preocupările pentru realitatea fizică a naturii. Și totuși nu aș adopta acest termen pentru Thales, Anaximene și Anaximandru. Gîndirea lor nu ne interesează pentru „fizicalismul" ei, chiar prefigurînd unele concepte ale fizicii (nici chiar pe fizicieni nu i-ar interesa prea mult acest aspect), ci tocmai în măsura în care depășesc intuițiile pur fizicale și parvin la ceea ce dobîndește statut de *principiu originar și esențial* al lucrurilor, la o ontologie obiectivă a lumii sensibile. În acest sens a notat și Hegel: „Abia cu Thales începem, în sensul propriu al cuvîntului, istoria filosofiei".[2] De altminteri, încă Aristotel spunea despre el că a inaugurat filosofia și a schimbat radical orientarea vechilor teogonii.

Herodot, Diogene, Laertios și Plutarh ne transmit despre el informații greu de verificat, dar care în măsura în care sînt adevărate, ne configurează un profil uman interesant, chiar fascinant al celui dintîi filosof din cultura europeană: a fost inginer militar în serviciul lui Cressus, iar în lupta dintre regele Lidiei și Cirus l-a ajutat pe cel dintîi să abată apele rîului Hales printr-un canal în formă de semilună; a încercat să unească cetățile ioniene într-o confederație defensivă împotriva pericolului persan; a făcut călătorii, inclusiv în Egipt, unde i-ar fi învățat pe egipteni să măsoare înălțimea piramidelor luînd ca punct de plecare umbra lor. În această ultimă informație există, desigur, mult adevăr. Legăturile primilor filosofi greci cu Orientul erau intense. Pytha-

---

[1] K. Marx, Fr. Engels, *Scrieri din tinerețe*, Editura Politică, 1968, p. 207.

[2] Hegel, op. cit., p. 156.

Scanned with OKEN Scanner

gora, Thales cunoșteau doctrinele Egiptului antic. După operele lui Plutarh, filosoful milesian învățase de la egipteni că „apa este cauza și principiul tuturor lucrurilor".

„Dacă Orfeu îmblînzește oamenii și fiarele prin arte, Thales îmblînzește lucrurile și natura prin gînd"[1] scrie C. Noica. El se mișcă între polarități ireductibile ale spiritului:

a) un *scop practic*, activitatea practică; îi plăcea să se ocupe de lucruri simple; din acest contact cu lucrurile, din practică, se naște *știința* — mai bine spus, forma incipientă a științei antice. De aceea, de o mare importanță pentru el era *metoda de cercetare* în care nu intervin zei și mituri, oricît de grea povară o constituia încă ignoranța. „Cu Thales se întrerupe pentru scurt timp lanțul miturilor. O istorie nouă începe: istoria oamenilor inventînd științele, inventînd știința concepută în universalitatea sa, sub aspectul ei riguros și rațional"[2];

b) un *scop filosofic teoretic:* încercarea de a găsi, în chiar lumea materială a naturii, un principiu de unitate cosmogonică și cosmologică; este ideea unui fond permanent, a unei materii originare a devenirii — idee ce manifestă pentru prima dată la Thales un relief aparte. Acest principiu rezidă în *apă*. Uriașa diversitate a lumii materiale este redusă la un element concret, dar de natură materială și nu mitică.

„Afirmația că apa este la baza a tot (ce există) trebuie să fie luată ca o ipoteză științifică și nu ca o supoziție ridicolă".[3] Într-adevăr, măreția lui Thales constă în aceea „că el a fost primul care s-a întrebat nu care *era* lucrul originar ci care *este* acum lucrul primordial sau, și mai simplu încă, din ce este făcută lumea. Răspunsul pe care-l dădu acestei chestiuni a fost: *apa*"[4], căci dintre toate lucrurile pe care le cunoaștem apa este aceea care pare să ia formele cele mai variate. De unde mai rezultă că apa nu este doar substanța originară a lumii, dar și esența permanentă a lucrurilor.

---

[1] C. Noica, în *Fragmentele presocraticilor*, Editura Junimea, Iași, 1974, p. 108.
[2] A. Bonnard, op. cit., p. 68.
[3] Bertrand Russell, op. cit., p. 45.
[4] John Burnet, *L'Aurore de la philosophie grecque*, Édition française par Aug, Reymond, Payot, Paris, 1919, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

Principiul apei nu este gîndit ţinînd seama de determinările fizico-chimice ale apei concrete şi de aceea fundamentul teoretic pe care-l dă raportului dintre diversitatea şi unitatea Universului nu este de natură fizicală, ci filosofică, raţionalist-umanistă. Zeii mai sînt amintiţi doar ca o rămăşiţă primitivă sau mitopoetică, deoarece în structura Universului Thales nu le acordă nici un loc. Este adevărat că el nu ajunge la *noţiunea abstractă* de materie, dar îi atribuie apei atributele acesteia — obiectivitate, universalitate. „Principalul aport filosofic al gînditorului constă în faptul că, spre deosebire de perioada anterioară cînd se punea doar întrebarea asupra *provenienţei* lumii, el caută să explice în ce constă *substanţa actuală esenţială* care-i asigură unitatea".[1]

Lucian Blaga îl evocă pe Thales ca cel care a depăşit pentru prima dată într-un chip hotărît viziunea homerică, deci mitologică despre lume, a seminţiilor greceşti şi a reuşit să schimbe radical perspectivele spiritului asupra realităţii înconjurătoare. Enunţînd teza că apa ar fi substratul tuturor lucrurilor, el „proiecta întîia oară în cosmos, ideea unei substanţe unice". Înaintea sa lumea a fost concepută în diferite chipuri — ba chiar şi în multe dintre cosmogoniile arhaice, apei îi revine un rol precumpănitor, dar nu ca principiu de origine ci ca principiu de *esenţă* şi *unitate* a lumii. „Nimeni nu se gîndise... înainte de Thales, că originea sau chiar temeiul lucrurilor ar putea să fie o singură substanţă universală. Din clipa în care Thales a dat grai unei asemenea idei, s-a declanşat o nouă problematică pentru spiritul omenesc... Fapta lui Thales a trebuit să aibă, pentru el însuşi şi pentru semenii săi, semnificaţia însoţită de puternice rezonanţe a unei măreţe «treziri». Spiritul omenesc se deştepta, depăşindu-şi somnul mitic. El lua act de o nouă posibilitate a sa de a se apropia de taina existenţei. Formulînd, aşa stîngaci cum se întîmplă, ideea substanţei universale, gîndirea abstractă, raţională se declara ca un incendiu ce nu va mai fi niciodată stins sau localizat. Gîndirea raţională aservită pînă atunci imaginaţiei divine de natură mitică intra în exerciţiul autonomiei sale".[2]

Blaga nu era nici istoric al filosofiei, nici specialist în filosofia greacă, dar a surprins ca nimeni altul semnificaţia lui Thales.

---

[1] Ion Banu, op. cit., p. LXII.

[2] Lucian Blaga, *Despre conştiinţa filosofică*, Editura Facla, 1974, p. 24—26.

Iată, în încheiere, cîteva enunțuri despre Thales sau atribuite lui de autori ai antichității:

Aristotel: „Thales a afirmat că obîrșia tuturor lucrurilor este apa...".

„Dintre toți care s-au ocupat mai întîi de filosofie, cei mai mulți au fost încredințați că principiile tuturor lucrurilor se află în cauze materiale. De unde există toate și de unde provin mai întîi și în ce sfîrșit își găsesc pieirea, în vreme ce substanța persistă în ciuda schimbărilor suferite — acesta, spun ei, este elementul și totodată principiul lucrurilor". Ținînd seama că semințele tuturor lucrurilor au o natură umedă, Thales conchide „că apa este principiul substanței lucrurilor umede".

Un autor din *Școala platoniciană:* „Principiul lucrurilor este apa, iar lumea este însuflețită și plină de daimoni... Lui îi aparține dictonul «Cunoaște-te pe tine însuți»".

Și ca înțelept i se atribuie, de altminteri, multe sentințe și maxime:

„Nu-ți înfrumusețea înfățișarea, ci fii frumos prin felul tău de viață".

„Trist lucru lenea. Păgubitor lucru nestăpînirea. Grea povară necioplirea".

„Cel mai mare este spațiul, căci el cuprinde totul. Lucrul cel mai rapid este gîndul, căci el aleargă peste tot. Lucrul cel mai puternic este necesitatea, căci ea stăpînește totul. Cel mai înțelept lucru este timpul, căci el dă la iveală totul".

Cînd a fost întrebat ce lucru este mai dificil, el a răspuns: „A te cunoaște pe tine însuți". Ce este mai ușor? „A da un sfat altuia".

Pătrunzător observator al naturii, al unor fenomene astronomice, Thales i-a răspuns unui tînăr care l-a întrebat cu ce ar putea să-l răsplătească pentru că îi dezvăluise și-i demonstrase una din descoperirile sale. „Ca răsplată mi-ar fi de ajuns dacă cele ce-ai învățat de la mine, cînd vei începe să le expui și tu altora, nu ți le vei atribui ca descoperire proprie, ci vei mărturisi că eu sînt cel ce le-a găsit și nu altul".[1]

Anaximandru. Fără îndoială că între acei bărbați înțelepți care inaugurează aventura gîndului filosofic, un loc aparte, aproape paradoxal, îl ocupă Anaximandru. El ne oferă o imagine

[1] Cf. *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea 1, p. 149—164.

nouă, revoluționară, despre cosmos ca întreg. De un interes deosebit pentru noi este „efortul său de a construi o reprezentare sistematică a lumii. Pământul, în loc de a sta pe un suport, ca la Thales, este suspendat în mijlocul cerului, la egală distanță de tot restul".[1]

Un gînd îndrăzneț al său este acela că lumea este cosmos, ordine rațională, iar *ordinea rațională a universului* este totodată *ordinea dreptății;* originea omului se află în lumea animală. Anaximandru a făcut un mare pas înainte în ceea ce privește abstractizarea și esențializarea conceptului de materie — chiar dacă termenul ca atare nu apare nici la el. *Principiul de unitate* și *esență* a lumii nu mai este un element concret al realului, ci *nemărginitul — àpeiron* — principiu originar, nenăscut, nemuritor, din care se ivesc toate bolțile cerești, precum și lucrurile din sînul lor, deci *Infinitul* în sînul eternei mișcări. C. Noica scrie: „El caută un sens mai cuprinzător, dar tot rațional, spre a explica fenomenele lumii. Și s-a putut spune: dacă Thales a fost primul care să părăsească formulările mitologice, Anaximandru a fost primul gînditor cunoscut nouă care să fi încercat a explica *toate* aspectele lumii".[2] Găsim la el primul sistem cosmogonic unitar.

„Conceptul de *àpeiron* era un salt uimitor de la concretul-sensorial la abstracția logică, însă indefinitul rămînea o natură materială. *Àpeiron*-ul era rezolvarea materialistă a problemei esenței realității... Într-adevăr, *àpeiron*-ul este conceput ca materia indeterminată în care prin mișcarea eternă, se determină toate particularele și individualele, infinita gamă a fenomenelor cîrmuite de legi și necesitate...".[3]

Ion Banu, citîndu-l și pe V. J. Albert Rivaud, este de părere că, din punct de vedere al caracterului concret al noțiunii de materie, ne-am afla pe același plan explicativ ca și la Thales. Demonstrația subtilă care urmează îmi întărește însă convingerea că, chiar în condiția de *indeterminat* a *àpeiron*-ului (indeterminarea cu alteritățile și contradicțiile pe care le implică este punctul de trecere de la o determinare la alta), el este nu un *principiu substanțial* în sensul identificării cu apa, aerul, focul etc., ci unul al *devenirii* — „punct nodal esențial al tuturor trecerilor spre calități determinate și, prin extensiune, al însești determinațiilor

---

[1] Léon Robin, op. cit., p. 49.
[2] C. Noica în *Fragmentele presocraticilor*, p. 126.
[3] Athanase Joja, op. cit., p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

diverse ale lucrurilor... Este principiu nu numai al *unității* materiale și diversității lumii, dar și al *trecerii* de la unitate spre diversitate, momentul dialectic al acestei treceri."[1] Și în acest caz, *àpeiron* ca și în opera lui Thales, „nu abandonează încă terenul concretului?" Dar ce fel este acest concret al trecerilor, negat mereu prin însuși „principiul mișcării" prin mișcarea contradicțiilor? „Infinitul, pentru el este materia infinită... nu există decît infinit care nu se epuizează generînd perpetuu".[2]

Gomperz îl apreciază pe Anaximandru ca „adevăratul creator al științei naturii în Grecia și prin urmare în Occident... el nu se teme să abordeze științific gravele probleme ale originii universului, ale pămîntului și ale locuitorilor săi".[3] Tratatul său *Despre natură* este o primă expunere în proză a doctrinelor științifice pe care a avut-o literatura greacă... „El deține și gloria de a fi dat grecilor prima hartă geografică și prima hartă celestă...".[4]

Cele mai interesante fragmente despre Anaximandru le găsim la Simplicius și Plutarh. „Anaximandru din Milet... a afirmat că principiul și elementul constitutiv al lucrurilor este *àpeiron*-ul și el a fost primul care a folosit acest termen pentru *arché* (principiu). Această *arché* nu este nici apa, nici vreunul din așa-numitele elemente, ci altă substanță, *àpeiron*, din care-și trag obîrșia toate cerurile și lumile cuprinse în ele...".

Anaximandru... a afirmat că *àpeiron*-ul este cauza oricărei nașteri și pieiri, din care — spune el — s-au desprins cerurile și, în general, toate lumile infinite ... spune, de asemenea, că forța care generează dintotdeauna căldura și frigul s-a diferențiat în procesul de naștere al acestei lumi și alcătuiește la periferia ei o sferă de foc, care înconjură atmosfera din jurul pămîntului.

Anaximenes, contemporan și prieten cu Anaximandru, revine la un element natural concret — *aerul* pe care-l proclamă principiu al unității lumii. Lumea toată este suflare, este aerul infinit din care se naște totul și în care se dizolvă totul. De acord că „aerul lui Anaximenes nu este aerul din accepția curentă a

---

[1] Ion Banu, loc. cit., p. LXV.
[2] Ed. Zeller, op. cit., I, p. 211—212.
[3] Th. Gomperz, op. cit., p. 55.
[4] Idem, op. cit., p. 56.

cuvîntului"[1], dar această afirmaţie este valabilă şi pentru apa lui Thales, chiar acceptînd o idee a lui Robin că noţiunea de *principiu* este mai compatibilă cu materia-aer decît cu materia-apă.

Este interesant cum explică Léon Robin originalitatea lui Anaximenes. „Originalitatea lui Anaximenes nu rezidă într-o afirmaţie mai precisă despre unitatea materiei, căci aceasta este deja întreaga semnificaţie a doctrinei precedesorilor săi. Originalitatea sa se află mai curînd în concepţia pe care şi-o face despre raportul lucrurilor cu principiul din care derivă şi la care se întorc. Orice schimbare se produce, într-adevăr, după el, prin *condensări* sau *rarefieri* ale aerului, după care *se contractă* sau *se extinde*".[2]

În acelaşi spirit, dar cu un plus de precizie, prof. Ion Banu vede originalitatea lui Anaximenes în încercarea acestuia de a explica *natura calitativă a diversităţii*, modul în care apar noi calităţi printr-un proces cantitativ de condensare sau rarefiere. Într-adevăr, cînd aerul este liniştit, nu poate fi perceput, dar prin frig, căldură, umezeală, mişcare, el este perceput ca o realitate consistentă, iar gradul de consistenţă este determinat de nivelul densificării: nor, apă, pămînt, piatră. După comentariul lui Cicero asupra lui Anaximenes, nu zeii au creat aerul ci, dimpotrivă, „aerul este acela din care se nasc zeii".

Aerul variază în consistenţă şi este în veşnică mişcare, ca o putere vie. Se pare că prin reflecţiile sale *despre suflet*, prin preocuparea sa pentru problema *psihicului* ca o determinaţie a vieţii sufleteşti, Anaximenes prefigurează *filosofia conştiinţei*.

5. Pythagorismul — o conştiinţă incipientă de cultură ştiinţifică şi muzicală

a. *Numărul ca principiu ontologic şi esenţă armonică a lumii*

Pythagora şi pythagorismul reprezintă în cultura greacă cea mai ciudată îmbinare de filosofie, mistică şi ştiinţă incipientă. Începuturile sale, legate de numele şi învăţătura întemeietorului Şcolii se situează în a doua jumătate a secolului VI î.e.n., la Samos, în aceeaşi Ionie roditoare de spirit, strălucită punte între

[1] Léon Robin, op. cit., p 54—55.
[2] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Orient și Occident și se află încă sub zodia unor inițieri sapiențiale de filosofie morală — practică. Pythagora însuși este un personaj învăluit în legendă, cu existență istorică incertă, mai ales dacă o raportăm la strămutarea școlii în Grecia Mare — sudul Italiei, la Crotona.

De fapt, existența sa nu poate fi tăgăduită, dar intrarea în legendă s-a produs mai ales după moartea sa, iar la aceasta, (intrarea în legendă), au contribuit caracterul secret, ezoteric al societăților pythagoreice și o scriere ca *Viața lui Pythagora* de Porfir care excelează prin lipsă de spirit critic, gust pentru miraculos, interpretări simboliste. Așa se face că la numai jumătate de secol după moarte, era deja un erou legendar: Empedocle îl socotea o ființă supraumană, Herodot asociază numele său cu practicile religioase sau magice ale Egiptului, i se atribuie darul profeției și chiar al *ubicuității*.

Iată însă o apreciere interesantă și sugestivă: „Pythagora s-a născut în Samos, între anii 592 și 572 î.e.n., adică în acel secol al VI-lea care i-a cunoscut pe Gauthama Buddha, Zoroastru, Confucius și Lao-Tse alcătuind, cu Maestrul din Samos, o pentadă strălucitoare de «supra-oameni», «semizei» sau «daimones», pentru a folosi termenul îndrăgit de acesta din urmă".[1]

Să observăm, după Diogene Laertios, că Pythagora a contribuit el însuși la plăsmuirea legendelor în jurul numelui său, atribuindu-și o genealogie fantastică, în spiritul doctrinei indiene a transmigrării și reîncarnării sufletului. Ca să nu mai vorbim de însușirile de taumaturg, prezicător, de călătoriile de inițiere în Orient.

L. Robin consideră pythagorismul în bloc ca o *sectă religioasă* care impune adepților ei reguli de viață spre a realiza *catharsis*-ul, dar și o *școală filosofică* — prima datorită căreia gîndirea izbutește să se detașeze de concretul sensibil și să degaje esența abstractă a lucrurilor.

Așa cum scrie și prof. Vlăduțescu: „Paradoxal, legenda n-a sporit personalitatea lui Pythagora, ci l-a estompat tot mai mult. Așa se și explică îndoiala lui Aristotel față de adevărul biografiei tradiționale a lui Pythagora, ceea ce îl făcea să vorbească prudent, de «așa numiții pythagorei».

---

[1] Matila C. Ghyka, *Estetică și teoria artei*, Editura științifică și enciclopedică, 1981, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de legendă însă stă o şcoală, poate prima organizată, o şcoală deci cu un rol fundamental în destinele filosofiei greceşti. Şcoala, fără îndoială, că va fi fost şi o facţiune politică şi religioasă, dar nu numai atît şi, cel puţin în ordinea importanţei, nu în primul rînd".[1]

Tocmai de aceea un pasionat cercetător al lui Pythagora şi al şcolii sale scrie: „... trebuie să conchidem fără ezitare asupra existenţei istorice a lui Pythagora. Dar asupra unei existenţe care pe parcursul deformărilor succesive ale legendei, noi nu mai ajungem deloc s-o discernem. Dificultatea nu este astfel de a proba că Pythagora a existat, ci de a reconstitui, graţie mărturiilor îndepărtate şi fragmentare, ceea ce a fost viaţa şi gîndirea sa".[2]

Din cele mai vechi mărturii doxografice putem reţine (în afară de doctrina metempsihozei, de ucenicia lui Pythagora în Egipt, unde el ar fi învăţat ştiinţele matematice), ideea despre nemurirea sufletului, referirile la asemenea discipoli ai săi ca cel ce va deveni regele etrusco-latin Numa Pompilus, sau ca viitorul zeu al dacilor — Zamolxis (deşi aceştia îl preced cu cel puţin un secol) ca şi o menţiune a lui Isocrate că el „... a introdus primul în Elada celelalte învăţături ale filosofiei..."[3], sau aceea aparţinînd lui Proclos că el „a transformat filosofia referitoare la geometrie, pentru a-i da configuraţia unei educaţii liberale, examinînd principiile ei de bază, cercetînd raţional şi abstract teoremele acestei ştiinţe".[4]

„Pythagora este unul din oamenii cei mai interesanţi şi cei mai enigmatici ai istoriei. Tradiţiile referitoare la el sînt un amestec inextricabil de adevăr şi eroare şi chiar în formele cele mai simple şi mai puţin discutabile, ele poartă marca unei foarte curioase psihologii".[5]

În ciuda unor elemente mistice şi mai ales misterice, pythagorismul nu a fost o religie. Din punctul de vedere al acestei lucrări — care nu este de istoria filosofiei — cea mai bună introducere în problemă ne-o oferă Constantin Noica prin următoarea apreciere: „Deşi împletită cu orfismul, doctrina lui Pythagora nu

---

[1] Gheorghe Vlăduţescu, *Filosofia în Grecia Veche*, Editura Albatros, 1984, p. 42.

[2] Ivan Gobry, *Pythagore où la naissance de la philosophie*, Éditions Seghers, Paris, 1973, p. 12.

[3] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 10.

[4] Idem, p. 11.

[5] B. Russell, op. cit., p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

poate fi socotită o religie. De altfel, nici orfismul nu era socotit astfel pînă la urmă. Amîndouă doctrinele trebuie mai degrabă înțelese drept *instituirea organizată a culturii în viața spirituală greacă*, orfismul cu un accent pus pe cultura artistică, iar pythagorismul cu accentul pe cultura științifică și pe răspunderea morală în consecință".[1] Într-adevăr, odată cu depășirea stadiului mitologic al culturii începe lungul, delicatul și dificilul proces de autonomizare a valorilor, se trece de la sincretismul cultural primitiv la ampla și tot mai complexa arborescență culturală, iar filosofia a avut încă de la început, pe lîngă funcția sa integratoare, de retotalizare a datelor culturii, și pe aceea de a stabili sensul și limitele autonomizării, ale constituirii unor domenii distincte de cunoștințe și de funcționare a valorilor. Și dacă Orfeu, devenit simbol al spațiului interior al dimensiunii subiective a culturii, deschidea drumul artei și străjuiește mereu, emblematic, creația spirituală-artistică, pythagorismul — chiar înainte de a deveni, în a doua sa etapă, o subtilă filosofie speculativă — deschide drumul științei, și îi pune cîteva din pietrele de temelie. Fără a ignora sau minimaliza elementele de cunoaștere științifică din culturile arhaice ale Orientului — îndeosebi din cea babiloniană — pentru spațiul civilizației europene, drumul cunoașterii științifice și a constituirii unei culturi științifice l-au deschis pythagoreicii, fără a uita însă ceea ce le datorează muzica.

Prof. Edmond Nicolau scria că i se pot recunoaște pe drept „paternitatea asupra acusticii, valoroase descoperiri în astronomie, dezvoltarea matematicii prin aplicarea raționamentului deductiv etc.... Însuși Aristotel mărturisea că pythagoreicii au fost cei dintîi care s-au consacrat matematicilor, făcîndu-le să progreseze".[2]

Nu ne propunem totuși a face aici un inventar al inițiativelor și realizărilor lor științifice. Ne-a interesat și ne interesează acest mod de a pune problema ca o *idee de cultură*, avînd în vedere și *idealul lor de cultură spirituală*, apolinic, întemeiat pe *paideia*, *educația prin muzică*, *geometrie* și *practici rituale*.[3]

---

[1] *Fragmentele presocraticilor*, vol. I, Editura Junimea p. 149.

[2] Prof. univ. Edmond Nicolau, *Pythagora și școala sa*, în *Figuri ilustre ale antichității*, Editura Tineretului, 1966, p. 42, 53.

[3] Cf. *Pythagoras și elementele doctrinei anonime*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea a 2-a, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

Punctul de plecare și nucleul de precipitare al problemelor îl constituie *gîndul filosofic*, dar reverberațiile sale pot fi preferențial artistice, științifice, social-politice, morale. Pythagoreicii au deschis drumul științei, întrucît au plecat de la (și-au construit totul pe) un factor al obiectivității — *numărul* înțeles nu doar ca expresie a cantității în ordinea realului concret, ci ca *esență armonică a acestuia*. Din orice manual de matematici se știe ce au făcut pythagoreicii pentru dezvoltarea acestei științe; ceea ce se înțelege mai puțin însă e faptul că matematica reprezintă — în viziunea lor — însuși *modelul culturii* întrucît reproduce dimensiuni de adîncime ale existenței. Enunțul că „toate sînt număr" vrea să spună că toate alcătuirile existențiale au o configurație geometrică — volume, suprafețe, linii, puncte — și sînt deci reductibile la *număr* ca esență (la început corporală, apoi ideală) a realității. Aristotel, care evită să pronunțe numele lui Pythagora, ne lasă totuși, în *Metafizica*, un rezumat al doctrinei pythagoriene scriind între altele: „Se vede așadar că și acești gînditori consideră numărul atît ca principiu, cît și ca materie pentru lucruri modelînd accidentele suferite de acestea și stările lor permanente"[1], cu alte cuvinte — cauze materiale prime și principii de in-formare a lucrurilor. Prin aceasta numerele tind să devină, cum precizează Dan Bădărău, modele pe care le imită lucrurile singulare. Numărul exprimă forma și forța creatoare; el conferă lucrurilor măsură și structură, ritm și proporție, frumusețe și individualitate; lucrurile, calitățile, virtuțile sînt numere. După Philolaus, toate lucrurile ce ne sînt date cunoașterii posedă un număr și nimic nu poate fi conceput, nici cunoscut, fără număr. Nu este cazul să pătrundem aici în simbolistica și mistica numerelor. Aș dori să menționez una din dificultățile reliefate de Aristotel, care decurg din acest mod de a concepe numărul: este cu neputință ca numărul să fie totodată *obiect* și *mărime matematică*, *principiu ontologic* al lucrurilor — totul ființează prin imitarea numerelor, totul se transformă prin *participare* la număr.

„Philolaus zice că « *numărul este puternica și increata legătură* ce ține laolaltă statornica veșnicie a lucrurilor din cosmos »".[2]

Dar, cum scrie Athanase Joja, ulterior „pythagorismul a spiritualizat numerele, le-a izolat de lucruri și a considerat lucrurile

---

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. I, Partea a 2-a, p. 26.

[2] Iamblichos, în op. cit., p. 98.

Scanned with OKEN Scanner

ca imitații ale numerelor"[1]. Este într-adevăr un salt peste senzorial, dar un salt mortal din care redresarea este anevoioasă. „Pythagorismul a văzut în știința numerelor un paradis al cunoașterii — cum va spune Leonardo da Vinci — « paradisul științelor matematice ». Cu peste douăzeci și două de secole înainte de Kepler, ei au afirmat cu o putere și un entuziasm neobișnuit eficiența limbajului matematic".[2]

Nu este vorba deci de numărul izolat — ca monada leibniziană — ci de relațiile dintre numere, ceea ce explică de ce principiile matematice sînt principii ontologice, principii ale tuturor existențelor. De aici decurge *armonia* — un concept deopotrivă matematic, estetic și muzical. La filosofii presocratici ideea de armonie trebuie asociată cu ideea cosmologică de ordine atotcuprinzătoare, de echilibru al universului, ca o condiție necesară a însăși existenței lumii. Principiul dinamic al acestei ordini este contradicția, universul însuși este o combinație de contraste. Termenul de *cosmos*, înțeles ca *ordine* sau *armonie* universală a fost folosit, se pare, pentru prima dată de pythagoreici. Atitudinea omului grec față de cosmos, era, în general, o atitudine antropomorfică, frumosul însuși, raportat la această ordine, izvorăște din tendința înnăscută spre antropomorfism, de unde o relație firească între cosmosul natural și cosmosul sufletesc.

Apropierea dintre cele două regnuri este înlesnită și de faptul că tot văzduhul este plin de *daimoni* sau eroi, adică suflete privilegiate ale unor personaje eroizate sau apoteozate, un fel de semidivinități. Raportat la om ca individualitate, sufletul este alcătuit din *rațiune — nous*, *minte — phrenes* și *pasiune — thymos*. „Rațiune și pasiune au și celelalte animale, dar minte numai omul. Principiul sufletului ființează din dreptul inimii și se întinde pînă la creier... Elementul mental este nemuritor, iar toate celelalte muritoare...".[3] Sufletul este acela ce aduce în corp numărul și armonia. Doctrina pythagoreică despre suflet ca armonie îl concepe pe acesta ca un echilibru de „umori" de tipul acelora din doctrina hipocratică, de contrarii, de energii opuse, ceea ce produce stări de *tensiune*.

Începe să se constituie deci o filosofie a omului ca filosofie practică și antropologie. „Îndreptîndu-și privirea asupra întregii

---

[1] Athanase Joja, op. cit., p. 37.
[2] Idem, p. 43.
[3] Diogene Laertius, în op. cit., p. 29.

naturi, asupra ansamblului fenomenelor vieții din întregul univers, fiziologia ionică îl pierduse aproape din vedere pe om, o undă măruntă în acest ocean al devenirii și creației. O filosofie care-și propunea să facă din cunoașterea naturii umane una din preocupările sale principale și, mai mult încă, să arate omului, inspirîndu-se din propria înțelepciune, drumul și scopul vieții, o astfel de filosofie trebuia să meargă pe alte căi.

Este ceea ce a făcut Pythagora din Samos. Ce numea el „filosofie" avea un scop esențialmente practic. Platon spunea că Pythagora a fost obiectul unei veneraţii atît de profunde tocmai pentru că a prescris un mod anumit de comportare în viață".[1]

Oricît de contradictorie și controversată ar fi doctrina pythagoreică, ea are încă din faza inițială, anonimă (Pythagora nu ar fi scris nimic, întreaga sa doctrină ne-a fost transmisă de discipolii rămași anonimi), meritul de a fi propus, pentru prima dată, termenul de *filosofie* și, mai ales, pe acela de a fi înțeles filosofia ca un principiu apolinic, unificator al culturii. Din această învățătură se desprinde o *filosofie morală* și o *filosofie a educației*, o *filosofie a matematicii* și o *filosofie a existenței* (care coincid parțial), o *filosofie a artei*, îndeosebi o *filosofie a muzicii* și o *filosofie a religiei* care este, în parte, și o *filosofie politică*. Între toate acestea există, desigur, raporturi de interpătrundere, de complementaritate, ca, de pildă, între educație și muzică.

„... Dincolo de fascinația pe care o exercită de veacuri asupra spiritelor teoria «numerelor» și *secțiunea de aur* atribuite lui Pythagora, o întreagă infrastructură din sistematica europeană a științelor datorează școlii, întemeiate de înțeleptul din Samos, o temelie trainică, menită să supraviețuiască legendelor și aluviunilor de tot felul, acumulate de tradiția pythagorismului din antichitatea tîrzie, pînă la rezonanțele mereu amplificate din Renaștere și din vremurile mai noi".[2]

Această apreciere își găsește confirmarea în opera unuia dintre cei mai profunzi și productivi cunoscători ai lui Pythagora și a pythagorismului — scriitorul, savantul și filosoful român de expresie franceză, Matila C. Ghyka. Prof. Ion Iliescu, căruia îi datorăm o primă selecție amplă de texte din opera sa atît de

---

[1] Erwin Rohde, op. cit., p. 295.

[2] *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, Partea a 2-a, Editura științifică și enciclopedică, 1984, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

diversă și inedită, scria că filosofia sa pleacă de la premise pythagoreice, dar concepția sa pythagoreică este una modernă, exactă, cu aplicabilitate și verificare matematică. „Prevenim de la început cititorul că M. Ghyka a sondat la Pythagora nu elemente mistice sau misterioase, ci intuițiile geniale, exactitatea la care se poate aspira prin aplicarea matematicii în elucidarea artelor și explicarea lumii".[1]

Numărul de aur sau *proporția divină* reunește dintr-o dublă perspectivă — matematică și estetică—configurațiile oricărui sistem fizico-chimic, biologic și artistic. Numărul, în general, reprezintă o culme a abstractizării, fără de care este de neconceput teoria armoniei muzicale și euritmiei; este ca un principiu de unitate și solidarizare a diferitelor modalități ale ordinii cosmice.

Important este să reținem că un capitol al lucrării *Numărul de aur. Rituri și ritmuri pythagoreice în evoluția civilizației occidentale* este intitulat semnificativ *Știința modernă și întoarcerea la Pythagora;* îndeosebi prin *teoria ansamblurilor și teoria grupurilor*, prin Cantor, Einstein, Schrödinger etc., „știința modernă a realizat idealul lui Pythagora și al lui Platon" [2], cum observase de altfel și Bertrand Russell. Prin triumful abstracțiunii și a simbolului matematic, care devine o adevărată cheie a universului fizic, Cantor și Einstein au răsplătit în chip strălucit împrumutul pe care l-au făcut din știința greacă cei care au conferit un substrat științific cabalei ebraice".[3]

b. *Simbolismul numerelor și conceptul de kairós*

Philolaus a fost cel mai de seamă reprezentant al pythagorismului din faza medie a acestuia. Viața sa e aceea a unui înțelept pribeag, marcată de numeroase prigoniri și exiluri. El a fost depozitarul unora dintre cele mai prețioase idei ale fondului pythagoreic originar, făcînd parte din generația acelor pythagorei luminați, de felul lui Lysis care au format și educat spiritualmente bărbați de stat renumiți, ca Thebanul Epaminondas. S-a discutat mult despre ce și cît a luat Platon dintr-o carte a sa pentru *Timaios*, unde se află într-adevăr prelucrate concepții

---

[1] Ion Iliescu, Postfață la Matila C. Ghyka, *Estetică și teoria artei*, Selecția textelor, note și îngrijirea ediției de Ion Iliescu, traducere de Traian Drăgoi, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981, p. 470.
[2] Idem, p. 219.
[3] Cf. Ibidem, p. 221.

cosmologice de factură și origine pythagoreică. Oricum, se pare că la Philolaus predomină concepția geometrizantă a numerelor despre natură și preocuparea sa de a adînci simbolul numerelor din alcătuirea decadei:

În primul rînd *Unul* — *monada* simbolizează însăși unitatea și desăvîrșirea *cosmosului* și *tetrada* — care conferă lucrurilor „extensiunea matematică cu trei dimensiuni", *pentada* — combinare a primului număr par feminin matrice (doimea) și a primului număr impar masculin (treimea) este numărul Afroditei, al dragostei generatoare, al armoniei în sănătatea și frumusețea trupului omenesc ca proiecție a sufletului, iar *pentagrama*, ca emblemă a Microcosmosului, este „simbolul vieții, al sănătății și dragostei... semnul legăturii secrete dintre pythagoricieni";[1] *hexada* ca principiu al vieții, „potență creatoare de viață" (v. Maria Timpanaro Cardini), simbol al însuflețirii ca ciclu vital; *heptada* — simbolizează lumina primordială ș.a.m.d.

O mențiune specială merită *octava*, despre care un cercetător scrie în *Notele* citate, de fapt un adevărat studiu foarte dens despre Philolaus: „Odată cu *octava*...: se vede clar că simbolismul kosmopoietic al numerelor culminează cu întruchiparea omului ca ființă inteligentă, capabilă de sentimente; mai ales iubirea ca impuls erotic și ca prietenie. Dacă *patru* era izvor de viață, combinare de stihii în natură, opt este asociat eventual cu octava muzicală sau cu octosoidul — armonie inteligentă. În sfîrșit 8, prin reduplicarea lui aduce la îndeplinire « apariția inteligibilului »".[2] Totul culminează cu „numărul perfect al decadei"[3], imanentă în cel mai înalt grad naturii și (care) desăvîrșește pînă la capăt ființele „tocmai datorită faptului că numerele la pythagoricieni, cu întreaga lor simbolică, sînt imanente lucrurilor existenței, iar decada este însăși *paradigma perfecțiunii*, a *creației*, un *organon kritikon* al unei divinități creatoare. În planul culturii, oameni aparținînd unor neamuri și culturi diferite se pot întîlni în folosirea numerelor și îndeosebi a decadei, în sensul că toate popoarele numără pînă la 10, luînd-o apoi de la capăt. „Observația se distinge prin pertinența ei sub raportul antropologiei culturale și a teoriei numerelor... În același context se adaugă informația — de cea mai mare valoare pentru inter-

[1] Matila Ghyka, op. cit., p. 38—39, 194.
[2] *Note la Philolaos*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol II, op. cit., p. 111.
[3] După Speusippos, în op. cit., p. 75.

pretarea vechiului simbolism al civilizației preromane din țara noastră — referitoare la obiceiul tracilor de a număra pînă la 4 (cu reluarea seriei după fiecare tetradă). Explicația ce se dă în această mărturie păcătuiește prin naivitate: tracii, ca niște copii, n-ar fi în stare să rețină în memorie numere ce trec de baza patru și n-ar avea nici obișnuința, nici conceptul de multiplu! Maria Timpanaro Cardini [...] înlătură pe bună dreptate această motivație discriminatorie și simplistă, insistînd asupra momentului ontologic-ritual. Savanta italiană consideră că pare mult mai verosimilă influența tracilor asupra doctrinei lui Pythagora, mai ales datorită sacralității lui 4, celebrul *tetraktys* [...]".[1]

Figurile plane, ca și cele solide își găsesc de asemenea (prin punct, linie, triunghi, piramidă) desăvîrșirea în numărul 10; numerele puncte sînt, în această perspectivă, un fel de principii generative ale universului. De aici încrederea statornică în decadă și în părțile ei constitutive, deoarece ele dau seama despre ființa celor existente. Desigur semnificația simbolică a numerelor este mult mai complicată, dar cele spuse despre decadă reprezintă o adevărată „*sinteză intelectuală*" a raporturilor numerice.

Lui Philolaus i se mai atribuie o *concepție cosmologică* potrivit căreia *focul* se află „în mijlocul naturii, împrejmuind centrul" pe care-l numește „Vatra Universului" și „casa lui Zeus", „maica zeilor", „altarul"... sau „măsura Naturii". Apoi există și un alt *foc* în regiunea cea mai înaltă: cel care învăluiește „sfera Universului".[2] Centrul este folosit în sens gravitațional — un sistem de rotație în care (sau față de care) gravitează toate corpurile cerești, iar cele două focuri simbolizează polarizarea valorică în punctele extreme. Pe acest temei, Philolaus, a formulat ideea unui sistem în care *Pămîntul* nu mai ocupă o poziție centrală în Univers ci, ca și celelalte planete, se rotește și își corelează mișcarea cu orbitele lor. Este o prefigurare a teoriei copernicane.

Pythagoreicii „au introdus în sistemul lumii alte două corpuri cerești imaginare, care nu au existat vreodată, dar a căror existență rezultă pentru ei din considerente teoretice". Unul era „Focul central" care nu trebuie confundat cu Soarele —, iar al doilea, un corp ceresc invizibil denumit „Antiterra", adică „Antipămînt". „Concepția cosmologică a lui Pythagora este desigur naivă, totuși ideea că Pămîntul nu se află în centrul Universului reprezintă

---

[1] *Filozofia greacă pînă la Platon*, vol. II, p. 116.
[2] Teofrast în op. cit., p. 80.

o teză ştiinţifică deosebit de îndrăzneaţă pentru acea epocă în care toţi gînditorii, inclusiv Aristotel, susţineau teza Pămîntului imobil".[1]

Armonia nu poate fi însă concepută în afara *numărului* — principiu primordial care o instituie prin *extensiune* în spaţiu — punct — linie — suprafaţă — volum prin multiplicitate şi diferenţiere — substanţe concret-sensibile (pămînt, aer, apă, foc). Şi aşa se articulează latura spaţială şi cea temporală a realului, sau *raportul dintre numere şi timp* exprimat în conceptul de *kairós* prin care înţelegem interval temporal sau „timp critic", „determinabil numeric în limitele căruia are loc, în mod implacabil, împlinirea unui eveniment, ceea ce conferă numărului şi menirea de măsură a *timpului* (dar ca timp *diferenţiat*)"[2].

La pythagoreici numărul nu este deci doar o *construcţie mentală*, necesară ca unitate de măsură, ci este obiectualizat ca extrapolare ontică a mentalului într-o dublă ipostază — cantitativă şi magic-calitativă. În *număr* se originează multiple şi diverse demersuri ale spiritului: o *ontologie* întemeiată pe număr ca esenţă a realului existenţial, o *matematică*, privind natura geometrică a realului, o *filosofie a timpului*, ca timp critic, diferenţiat, ca secvenţă spaţial-numerică a timpului — *kairós*, o *filosofie a artei* întemeiată pe *armonie*, cu valorile etice şi estetice pe care le implică, reductibilă şi ea cum am văzut, la număr.

În concepţia pythagoreică de o mare însemnătate este definirea „momentului oportun" al „potrivirii favorabile" — *kairós*; „cel mai semnificativ domeniu în care, potrivit tradiţiei preceptelor, se verifică *oportunitatea*, îl constituie ansamblul relaţiilor interumane, «purtările», temeiul unor caracteristici etice". De aici, diferenţierea comportamentelor în oportune şi inoportune, aprecierea activităţilor umane (a tot ce ţine de facultăţi intelectuale, dispoziţii, tendinţe, pasiuni, porniri) în funcţie de criteriul oportunităţii circumscris în limite raţionale, transponibil în codificări teoretice şi, mai ales, în cuviinţa, cumînţenia şi adecvarea făptuirilor practice. Cercetătorul observă că „în secţiunea despre *kairós*, gnomele pythagoreice ating un punct cheie al doctrinei lor armonice, transferată în domeniul psihosomatic şi moral. Pentru doctrina pythagoreică despre Univers, *kairós* („oportunitatea", prilejul nimerit), întruchipa echilibrul din *kosmos*, con-

[1] Edmond Nicolau, loc. cit., p. 63.
[2] Ion Banu, *Studiu istoric*, în op. cit., p. LXXXIII.

ceput literal ... De altfel, într-o celebră akusmă ... se spune că «*nu trebuie să dezechilibrezi balanța*», deci să nu încalci oportunitatea".[1] Este vorba de un echilibru natural cultural-moral.

Lui Philolaus i se atribuie o idee și mai clară în legătură cu semnificația și eficiența practică a conceptului de *kairós*. „Au spus bine filosofii din vechime că trebuie să cunoaștem ce măsuri sînt hotărîte pentru *oportunitate* (*kairós*), întrucît ea constituie o graniță ce determină filosofia..., căci numai bizuindu-se pe acest prilej nimerit poate să pornească cineva spre a săvîrși orice și-a propus cu noimă în domeniul practicii". [2]

Prin *kairós*, părăsim sau depășim timpul circular repetitiv și pătrundem într-o lume (și un timp) al *măsurii* și *formei*, al *diversității*, unde putința activă duce la *forme creatoare*, rezultînd din prelucrarea și modelarea materiei amorfe. „Dualismul principiului pythagorician concepe lumea ca o modelare a materiei prin formă".[3] Acest dualism se referă la a) *àpeiron* — principiul materiei sensibile, nediferențiate și neînsuflețite; b) *perainon* — principiu suprem, categorie suprasensibilă a formei, a ordonării, a plăsmuirii. *Armonia* alcătuită din raporturi numerice este un imperativ al perfecțiunii (purificării) și o țintă spre care lumea trebuie să tindă. Lumea lucrurilor este cea a *numerelor*, *lumea ideală* este cea a *armoniei* ca țintă axiologică „...imperativul și axiologicul sînt convertite în existență".[4]

Pythagorismul, prin funcțiile conferite armoniei, inaugurează un nou mod de a înțelege *existența*, *cunoașterea* și *valorile*, trecerile de la un plan la altul.

„Pythagorismul este deci trecerea de la existența trăită, la existența gîndită, și de la existența gîndită la existența exprimată. Și ceea ce îi conferă o importanță excepțională, este că această trecere nu este doar cea a omului pythagoreic, ci a filosofiei înseși, în dezvoltarea sa istorică".[5]

Prof. C. I. Gulian afirmă că în speculația pythagoriciană găsim o triplă înnoire:

a) în chip analog cu filosofia chineză născută în aceeași epocă, ea pune omul în centrul preocupărilor sale; filosofia—

---

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, Partea a 2-a, p. 38.
[2] Idem, *Note* la *Modul de viață pythagoreic*, în op. cit., p. 53.
[3] Ahénaeus, în op. cit., p. 98.
[4] C. I. Gulian, *Studii de istorie a filosofiei universale*, p. 23.
[5] Ivan Gobry, op. cit., p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

ca și religia, morala sau politica — reprezintă o reflecție asupra acțiunii umane;

b) filosofia pythagoriciană este o explicație a ansamblului realității, omul nefiind opus lumii și nici divinității; există ordine sau planuri distincte de existență, în esență — ordinea sensibilă și cea spirituală, asociate după legile armoniei universale;

c) speculația pythagoriciană este o explicație prin *fundament*, o fundamentare și nu doar o simplă sinteză a antropologiei, a teologiei cosmologiei, eticii și politicii; ea este deci o *metafizică* ce definește esența comună a acestor discipline sau moduri de abordare a realității.

Concepția pythagoreică despre *kairós* decurge din *simbolismul numerelor* și ea a influențat îndeosebi *biologia vîrstelor*. Unul din foarte rarii exegeți contemporani ai problemei, P. Kucharski[1], insistă asupra semnificației biologice și medicale a acestui concept, pornind de la simbolica numărului șapte. Alexandru din Afrodisia, într-un comentariu asupra *Metafizicei* lui Aristotel (cap. 5, cartea A) scrie că la pythagoricieni *kairós este șapte;* ființele naturale își realizează creșterea lor în intervale perfecte urmînd hebdomadele, adică ritmurile septenare. Teza este ilustrată cu dezvoltarea copilului de la 7 luni, cînd îi apar primii dinți pînă la 21 cînd îi crește barba. În simbolismul numerelor șapte este numărul care nu generează nimic și nu e generat de nimic — „explicație", care, desigur, nu spune prea mult, dar din autorul antic citat putem desprinde totuși o idee mai generală: *kairós* reprezintă, înainte de toate, „duratele" sau „termenii" optimi în care se realizează generarea, creșterea și dezvoltarea ființelor organice, iar ritmurile septenare se explică nu doar prin mistica numerelor, ci și prin asocierea faptelor biologice cu fenomene astronomice. După o credință populară care a pătruns de timpuriu în medicina greacă a 7-a zi, a 7-a lună, al 7-lea an marchează termenul critic — *kairós*, iar în maladii și procese de creștere organică înseamnă momentul de răscruce, în sensul vindecării sau al decesului.

Un expozeu sintetic al opiniilor și reprezentărilor antice în problemă găsim la Posidonius: numărul 7 regizează toate acele procese naturale care exercită o acțiune benefică asupra creșterii

---

[1] P. Kucharski, *Sur la notion pythagoricienne de Kairós*, în „Revue philosophique de la France et de l'Etranger", nr. 2/1963.

Scanned with OKEN Scanner

și formării complete a individului. Această putere a hebdomadei este, desigur, ocultă și tocmai de aceea *kairós* ca timp critic este asociat cu *destinul : totul se întîmplă la timpul său* sau totul are un timp optim al trecerii și făptuirii. În acest plan de referință totul se întîmplă însă în afara puterii omului, de alegere, el este supus unor procese naturale, pe care nu poate decît să le observe atent.

Indiferent de modificările prin care trece noțiunea pythagorică de număr, constatăm: „...că teoria numerelor își îndeplinește sarcinile, în variate planuri, în modul următor: ca *esență a lucrurilor materiale ;* ca principiu al *structurii spațiului*, ca « lege » a timpului specific, ca substrat al valorilor (armonie muzicală, proporție, concordie matrimonială, perfecție)".[1] Numărul ca, lege a timpului specific este tocmai *kairós*, ca lege a artei, a culturii în general.

c. *Modul de viață și de gîndire pythagoreic: un model axiologic aplicativ*

Pythagorismul a cunoscut o evoluție semnificativă, într-un fel chiar spectaculară, îndeosebi după strămutarea școlii de la Samos la Crotona, în sudul Italiei. Există dificultăți majore în reconstituirea acestei învățături și a evoluției sale, în stabilirea paternității diverselor scrieri, în primul rînd din cauza *anonimatului* obligatoriu, a caracterului de sectă esoterică pe care școala a avut-o multă vreme ca o comunitate închisă. Ceea ce nu a împiedicat totuși o scindare a sa relativ timpurie în *akusmatici* — tradiționaliști, doctrinari, dogmatici care concepeau învățătura maestrului sub forma de precepte secrete transmise *oral (akusme)* — partizani totuși ai unei politici aristocratice, ai unor tendințe reacționare în viața social-politică și *matematicii*, la care predominau tendințele științifice, dorința de a ieși din cercul strîmt al sectei sau chiar de a o liberaliza, depășind interdicțiile, esoterismul, așa cum a încercat Hippasos — exclus și mult defăimat pentru aceasta. Dar oricît de puține văluri s-au putut ridica de pe această sectă, iată că în secolul IV s-a putut alcătui *Catalogul lui Iamblichos* — înșiruire a zeci și zeci de nume, care însă nu ne ajută să pătrundem esența doctrinei sau să dezlegăm unele din enigmele ei. Ne dă totuși informații utile care ne ajută să înțelegem mai bine destinul comunității în Italia. „Succesul învățăturii lui

[1] I. Banu, loc. cit., p. LXXXV—LXXXVI.

(Pythargora) în Cabria, apoi în Sicilia, a fost așa de mare, încît numărul discipolilor săi a crescut rapid. Nicomach și Iamblichos menționează un mare discurs al Maestrului, care a avut drept urmare întemeierea unei societăți ai cărei membri se angajau, printre altele, să practice comunitatea bunurilor și, meditînd asupra noii revelații... să tindă către realizarea armoniei interioare și a acordului cu marea armonie prin cunoaștere și Dragoste".[1] De mare interes este încercarea de periodizare, aparținînd lui B. L. van der Waerden, în cinci etape sau trepte:

1. prima începe cu Pythagora și prima generație de pythagoricieni și se caracterizează prin aplicarea filosofiei matematice a numerelor la *teoria muzicii:* conceptul de *armonie* întemeiat pe *tetraktys* — tetrada cu puteri sacre 1, 2, 3, 4 și pe corespondența numerică a *octavei*, *cvintei* și *cvartei;* prin interferența dintre teoria muzicii și teoria astronomică a Universului — muzica sferelor e provocată de mișcarea planetelor; prima etapă propune termenul de *kosmos* ca „podoabă a Universului", elaborează modul de viață pythagoreic și lansează în lume termenul de *filosofie* „creat de maestrul înțelepciunii apolinice care „propune *înțelepciunea* interiorizată *(sofia)*, ca finalitate ideală spre care năzuim printr-o neîntreruptă desăvîrșire" [2];

2. a doua treaptă se referă la a doua generație a primilor pythagoreici, cînd se produce și prima schismă, îndeosebi prin „trădarea" lui Hippasos, condamnat la moarte prin înec. Se fac noi cercetări de teoria numerelor și teoria muzicii, Hippasos însuși descoperă două noi intervale „consonante";

3. în a treia generație, după scindare, continuă și chiar se agravează divergențele, îndeosebi prin radicalizarea *akusmaticilor* și predominanța *matematicilor* care promovează un tip de cunoaștere întemeiat nu pe ascеză, ci pe cercetare — și se dezvoltă cercetările geometrice, astronomice, muzicale;

4. a patra treaptă, coincizînd cronologic cu vremea lui Democrit, are ca principali exponenți (ceea ce atestă depășirea regnului anonimatului) personalități de mare vigoare intelectuală

---

[1] Matila Ghyka, op. cit., p. 196.

[2] *Notă introductivă* la *Arithmo-magicul și armonia (Faza medie a pythagorismului)*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II Partea a 2-a, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

ca Philolaus — conducătorul şcolii din Tarent, care a încălcat pentru prima dată interdicţia anonimatului, *matematicii*, Theodoros, care a enunţat o teoremă a numărului iraţional, Hippocrates din Chios, un prim sistematizator — în *Elementele geometriei* — al cunoştinţelor matematice pythagoriciene;

5. Ultima treaptă se situează în sec. IV, reprezentată cu strălucire de Archytas din Tarent care a calculat cu mai multă rigoare raporturile numerice ale gamelor diatonică, cromatică şi enarmonică, a propus o nouă teorie a intervalelor, şi a fost în toate privinţele un om înţelept, cumpănit, cu o minte pătrunzătoare atît în subtile probleme de filosofie şi teoria muzicii, cît şi în probleme sociale practice de organizare şi conducere a vieţii social-politice.

În ciuda evoluţiei şi a mutaţiilor suferite de pythagorism, unele constante spirituale pot fi desprinse din această învăţătură — cel puţin aşa cum rezultă din *Sentenţele* transmise de Aristoxenos şi cunoscute prin intermediul lui Iamblichos, avînd ca subtitlu — *Elaborarea unei doctrine pythagoreice a virtuţilor*) şi din *Versurile de aur*. Simbolurile devin în acest plan pragmatic reguli de conduită, interdicţii de tip soteriologic, precepte, sentinţe, implicînd o ierarhie a virtuţilor, sfaturi filosofice. Dintre ştiinţe, ei preţuiau muzica şi medicina poate tocmai pentru că îi învăţa să tacă şi să asculte. Dădeau o atenţie deosebită regimului alimentar dietetic şi modului restrictiv de folosire a medicamentelor. Recurgeau evident şi la *mantică (arta divinaţiei)*, la incantaţii şi descîntece atunci cînd etiologia unor boli rămînea necunoscută, îmbinînd deci terapia ştiinţifică, cu thaumaturgia şi medicina tradiţională folclorică. Dintre facultăţile intelectuale, „ţineau în mare cinste *memoria*“, deoarece ea este legată la *doctrina anamnezei*, fiind deci „receptacol privilegiat al experienţelor prin care a trecut sufletul, capabil să-şi amintească de reîncarnările succesive“,[1] dar ea este totodată un factor de priveghere şi întărire a puterii de judecată. Recomandau chiar exerciţii de antrenament în această privinţă, de *mnemotehnică* — un fel de gimnastică mentală, deoarece „pentru ştiinţă, pentru experienţa lucrurilor şi a vieţii, pentru a-ţi păstra puterea de judecată nimic nu valorează mai mult decît ţinerea de minte“.[2]

---

[1] *Note la Modul de viaţă pythagoreic*, în op. cit., p. 50.
[2] Iamblichos, *De vita Pythagorica*, în op. cit., p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

Necesitatea religiei şi a religiozităţii este motivată tot prin considerente de morală practică, spre a legitima şi întări ceea ce trebuie şi ceea ce nu trebuie făcut prin recurs la instanţe superioare de natură divină, care să întărească sentimentul dreptăţii *(dikaiosyne)*, cumînţenia *(sophrosyne)* asociate cu *ordinea cosmică*, înţeleasă ca *ordine divină*. Este pe deplin întemeiată afirmaţia unora că pythagorismul nu înseamnă o nouă religie, cum susţin alţi comentatori, ci folosirea în scopuri practice a sentimentului de religiozitate, interiorizarea şi întărirea acestuia. Necesitatea de a recurge la o cîrmuire şi legislaţie divină a treburilor pămînteşti „de la care vine cumînţenia şi ordinea", ar decurge din chiar firea primară a omului — „o fiinţă excesivă, cu impulsuri variate, imprevizibile în ceea ce priveşte dorinţele şi pasiunile de tot felul".[1]

Şi pentru că starea primară a omului este instinctuală, iar impulsurile pasionale, în absenţa oricărei ocîrmuiri superioare, duc la *anarhie*, pythagoreicii au dat o mare importanţă formulării principiilor de comportare, ierarhiei valorilor care trebuiesc venerate şi respectate în viaţa practică: *sacralitatea* zeilor sau valoarea „divinului", *daimonii*, *părinţii*, *legea*, *supunere* faţă de sentinţe întemeiate pe credinţă, *fidelitatea faţă de cutume*. Toate acestea implică o modelare şi automodelare interioară a fiinţei, interiorizarea unor precepte morale, anticipîndu-se astfel *revoluţia socratică*: „... după zei şi după *daimoni*, mai presus de toate cugetul trebuie să ţină seama de părinţi şi de legi, fără disimulare, ci dimpotrivă: din convingere făptura noastră pregătindu-se pentru această «conformare» ... În mod absolut socoteau că nu există un rău mai mare decît anarhia. Căci omul prin firea lui nu se poate salva dacă nu-l cîrmuieşte nimeni..."[2]

Dacă celor conduşi li se cere să nu fie supuşi în silă, ci prin convingere, „să-i asculte cu dragă inimă pe conducători", cîrmuitorii la rîndul lor, „nu trebuie să fie doar pricepuţi (epistémones), ci totodată iubitori de oameni".[3]

Modelul uman pe care ni-l propune concepţia şi modul de viaţă pythagoreic se caracterizează deci printr-o însumare armonioasă de virtuţi din care mai făceau parte: un anume respect pentru om, liber sau sclav şi încercarea de a ostoi suferinţele oame-

---

[1] Iamblichos, *De vita Pythagorica*, în op. cit., p. 37.
[2] Aristoxenos, *Sentenţe pythagoreice*, în op. cit., p. 37.
[3] Idem, p. 38.

Scanned with OKEN Scanner

nilor; stăpînirea de sine spre a nu mustra pe cineva la mînie, ci numai după ce sufletul şi-a găsit seninătatea, refuzul ambiţiilor deşarte şi a egoismului, ceea ce excludea certurile pentru cîştig sau din cauza ambiţiilor şi a mîniei, frăţietatea şi respectul cuvîntului dat, statornicia şi gravitatea judecăţilor emise, prietenia şi bunătatea pentru oameni — chiar din cei necunoscuţi — o atitudine cumpănită faţă de opinia mulţimii (sau judecata comună) — nici fetişizare, nici respingere, moderaţie şi măsură în toate îndeletnicirile, inclusiv în dragoste şi deprinderea plăcerilor.[1]

În ceea ce priveşte poemul *Versurile de aur*, acesta ne-a parvenit sub forma unei compilaţii tardive din sec. III sau IV e.n. — compoziţie eterogenă care ne transmite totuşi ceva din tradiţia vechiului poem doctrinar *Hieros Logos — Cuvîntarea sacră.*

Încă de la început ne întîmpină îndemnuri şi precepte care exprimă deja menţionata ierarhie de valori la pythagoreici:

„Pe zeii nemuritori cinsteşte-i mai întîi cum e rînduit de lege
Şi respectă jurămîntul. Apoi cinsteşte pe eroii străluciţi
Venerează *daimonii* pămînteni, săvîrşind întocmai rituri legitime
Părinţii tăi cinsteşte-i şi rudele apropiate;
Iar dintre oameni să-ţi faci prieten pe cel mai bun prin virtute,
Să cedezi cuvintelor blînde şi faptelor ce-aduc izbăvire.

---

[1] În legătură cu însuşirile morale ale pythagoreilor, Aristoxenos, în *Despre viaţa pythagoreică*, relatează că însuşi tiranul Dionysios, după ce a fost alungat din domnie şi se afla în Corint, a povestit o întîmplare semnificativă: în timp ce era în scaun, unii curteni i-au denigrat şi batjocorit în faţa sa pe adepţii lui Pythagora. S-a pus la cale o înscenare din care reieşea că pithagoreul Phintias urzise impotriva sa, fapt pentru care a fost condamnat la moarte. Acesta, total nevinovat, s-a supus hotărîrii, cerînd doar un răgaz pentru a-şi rostui nişte treburi acasă, lăsîndu-l drept chezaş pe Damon. „Se minună Dionysios, auzind spusa înţeleptului şi neîncrezător doar atît întrebă: «Se mai află oare vreun om ca acela, pregătit să-şi lase viaţa drept chezăşie?» Phintias a încuviinţat şi au trimis vorbă de la curte lui Damon; iar acesta, cînd află cele hotărîte, răspunse că primeşte pe dată să chezăşuiască, fiind pregătit s-aştepte acolo pînă la întoarcerea lui Phintas. A rămas de-a dreptul înmărmurit domnitorul de aceste cuvinte. Însă curtenii, care la început lucraseră doar pentru ispitirea filosofilor, se apucară de glume, fiindcă — ziceau ei cu năduf — rămăsese acuma prins batjocorindu-l ca pe bietul cerb din fabulă, cel sortit pieirii. Estimp, soarele se afla tocmai la asfinţit, cînd — iată se înfăţişă Damon la curte să-şi primească moartea. La vederea sa toţi rămîn fără glas, de parcă i-a subjugat mirarea! Atunci — după cum le povestea el însuşi — le-a deschis braţele Dionysios şi pe amîndoi îi sărută pe obraji, cerîndu-le să fie şi el primit al treilea în prietenia lor frăţească...“ (în op. cit., p. 41—42).

Nu cumva să-ţi urăşti vreodată un prieten pentru o greşeală măruntă.
Dacă poţi « să fii astfel », căci posibilul îşi are casa lîngă necesar".[1]

Şi mai departe:

„Să nu săvîrşeşti fapte de care să te ruşinezi, să te respecţi mai presus de orice, dar cu sfială pe tine însuţi, să practici dreptatea în orice împrejurări, să înduri fără cîrtire rînduirile sorţii, să nu te laşi ispitit de vorbele ticăloase ce trec pe lîngă tine;

„Fii mereu blînd .....
Nimeni, fie cu vorba, fie cu fapta să nu te poată convinge
De a rosti ori de a înfăptui ceea ce nu este mai bine pentru tine.
Cugetă mereu înainte de orice faptă, să nu fie vreo nerozie.
.....
Deci nu fă nimic fără să-ţi dai seama, ci învaţă
Cele de trebuinţă şi atunci vei duce traiul tău în desfătări alese".[2]

Se recomandă *măsură* în toate: băutură şi hrană, exerciţii, „trai curat, nemolipsit de luxul molatec" căci „Măsura este cea mai bună în toate". Iată nucleul autentic al poemului (versurile 40—49) care conţine — după tălmăcirea românească, îndemnuri la *examenul de conştiinţă* spre a realiza un permanent autocontrol „pentru a săvîrşi virtutea contemplativă printr-un dar al introspecţiei, la judecăţi critice faţă de propriile greşeli etc.:

„Să nu primeşti sub pleoapele-amorţite somnul
Mai înainte de a parcurge de trei ori fiecare din faptele cotidiene:
«Pe unde-am încălcat binele? Ce am făcut? Ce datorie lăsat-am
Neîndeplinită.» Şi astfel, începînd cu cea dintîi, să le străbaţi pe toate.
Iar de-ai săvîrşit greşeli, să te mustri, dar te bucură singur
De faptele folositoare. Trudeşte pentru aceste învăţături; să se aplice — ele să-ţi fie

---

[1] *Versurile de aur*, în op. cit., p. 59.
[2] Idem p. 60.

Dragi: vor îndruma şi pasul tău pe urmele virtuţii zeieşti;
Da, jur pe cel care a dat sufletului nostru *tatraktys*-ul
Izvor al etern curgătoarei naturi! Ci tu apucă-te de-a ta lucrare
Rugîndu-i pe zei s-o desăvîrşeşti..." [1]

Ultimele versuri preconizează salvarea spirituală şi relevarea tainelor naturii, eliberarea de rele „prin asceză şi o cunoaştere superioară", printr-un discernămînt superior care-l învaţă pe om să se dezbare de vicii, de amăgirile şi „păcatele unei făpturi josnice, robite poftelor, violenţei, năzuinţei de a dobîndi cu orice preţ puterea".[2]

d. *Muzica şi educaţia muzicală*

Viziunea despre lume a grecilor are în ansamblul ei o puternică coloratură estetică, iar aceasta este evidentă mai cu seamă în *estetica pythagoriciană*, care este prin excelenţă o estetică a armoniei. Pythagora şi discipolii săi nu folosesc încă termenul de frumos — *to kalon*, ci acela de *armonie* care înseamnă concordie, unitatea părţilor constituente, regularitatea şi ordinea lucrurilor — determinată de număr, de măsură şi proporţii. De unde se vede că din magma nediferenţiată a culturii mitologice, pythagorismul croieşte un drum nou nu numai către *cultura ştiinţifică* (matematică, astronomică, biologică), dar şi către cea *artistică*, intuind chiar o solidă punte de legătură între ele.

După cum am văzut, pythagoreicii preţuiau foarte mult muzica, atribuindu-i atît puteri educative modelatoare de suflet, cît şi virtuţi curative, de păstrare sau restabilire a sănătăţii — a sănătăţii minţii şi a sănătăţii corpului. Ei „socoteau că şi muzica foloseşte mult sănătăţii, dacă se pricepe cineva să recurgă la modurile ei aşa cum se cuvine. Dădeau curs de asemenea rostirilor din Homer şi Hesiod alese pentru îndreptarea sufletului."[3] Este necesară purificarea trupului prin medicină şi a sufletului prin muzică, şi, nu întîmplător, muzica din vechime se chema *katharsis*. Conceptul de *paideia* la pythagoreici este strîns legat de acela de muzică şi *educaţie muzicală*, cum scrie autorul citat mai sus: „Socotind că pentru făptura omenească, primul loc îl ocupă educarea simţurilor, mai ales dacă cineva vede figuri şi

---

[1] Idem, p. 60–61.

[2] *Note la „Versurile de aur"*, în op. cit., p. 68.

[3] Iamblichos, *De vita pythagoreica*, în op. cit., p. 35.

întruchipări frumoase şi ascultă de asemenea ritmuri şi armonii frumoase, el a instituit mai întîi educaţia prin muzică, folosindu-se de anumite ritmuri şi melodii, din care ia naştere armonia resurselor sufleteşti".[1]

Etosul muzical este prin excelenţă unul educativ: neasemuită este forţa artei ca îmblînzitoare, forţa modelatoare de suflet a muzicii, iar aceasta se bazează pe faptul că *armonia sunetelor* este „manifestarea unei armonii mai profunde ca expresie a unei ordini lăuntrice în însăşi structura lucrurilor",[2] deci proprietate obiectivă a lumii ca *regularitate* şi *ordine*, proprietate numerică, dependenţă de *număr*, *măsură* şi *proporţie*. Muzica bună îl face pe om mai bun, cea rea îl corupe. Estetica pythagoriciană este aproape exclusiv o estetică muzicală, deoarece exponenţii ei susţineau că cea mai eficientă cale de influenţare a sufletului e prin mijlocirea auzului şi nu prin celelalte simţuri. Astfel, ei priveau muzica drept o artă excepţională, un dar special al zeilor".[3]

Unele momente din istoria muzicii au fost mitizate. Cum ar fi disputa dintre lira aristocratică, tradiţională şi flautul popular ce şi-a găsit o întruchipare mitică în concursul tragic dintre Apolo şi Marsyas — o dispută muzicală cu semnificaţii sociale evidente. Pînă la urmă popularitatea ritmurilor dionisiace a asigurat un statut superior, de egalitate cu lira, a flautului.

Armonia este o categorie a universului, dar în plan uman, ea este şi un *deziderat etic*, soluţia morală implicînd *cumpătare*, *măsură*, *stăpînire de sine*, *puritate*, în unele conflicte sociale, reacţie morală împotriva moravurilor decadente ale societăţii timpului, întoarcerea la ordinea morală patriarhală (în acea vreme Samos era un adevărat centru de revoluţie urbană şi democratică). Referindu-se la Pythagora (şi la cercurile pythagoreice), Bertrand Russel spunea că idealul contemplativ al acestora a contribuit la *creaţia matematică*, iar teoria *numerelor esenţe* a influenţat puternic ştiinţa şi filosofia. „Nu cunosc vreun alt om care să fi avut o atît de mare influenţă pe cît a avut-o el în sfera gîndirii. Spun aceasta pentru că ceea ce ne apare ca platonism, descoperim, în urma analizei, ca fiind în esenţă deja în

---

[1] În op. cit., I, 2, p. 64—65.
[2] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, Editura Meridiane, 1978, p. 127.
[3] Idem, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

pythagorism. Întreaga concepție, despre o lume eternă, revelată intelectului, iar nu simțurilor, derivă de la el".[1]

Același principiu al armoniei îl conduce la *prețuirea filosofiei* ca cea mai înaltă înțelepciune; numai adevărații filosofi sau prieteni ai înțelepciunii se pot delecta cu cel mai minunat spectacol al lumii — *ordinea umană;* aici armonia universală devine mijloc și formă a disciplinei morale, al unei *educații solare* împotriva luxului, haosului valoric, a disprețului față de legi.

După o mărturie a lui Iamblichos, *medietatea armonică* sau *proporția muzicală* ar fi descoperită de babilonieni, adusă la greci de Pythagoras și folosită apoi de mulți alți pythagoreici. Și *sufletul cosmic* sau sufletul lumii (cf. și dialogul *Timaios*) este conceput ca un dozaj armonic al substanțelor după modelul raporturilor de proporție ale gamelor muzicale. Phythagoreicii au întreprins și primele studii științifice asupra unor concepte și procedee de tehnică muzicală: *gama, armonica* — respectiv *intervalele* de *cvartă*, și *cvintă*, *tonul* ca diferență între două intervale de cvartă și cvintă spre a obține cromatisme tonale dintre cele mai subtile. După Proclos, Platon a luat de la pythagoreici, respectiv de la Philolaus, denumirile și valorile de bază ale scării muzicale. La Philolaus *estetica muzicală* este corelată, prin armonie, cu *etica.* Lui i se atribuie și o formulă celebră — apreciată ca o *descoperire epistemologică — prin natură și nu prin convenție*, ceea ce stabilește o opoziție între „natură" *(physis)* și „convenție" — *nomos.*

Armonia, definită ca unitate de elemente contrarii, este deopotrivă o proprietate ontică a lumii, o categorie estetică și una morală, incompatibilă cu falsitatea *(psudos)*, cu „smintirea invidiei" și minciuna.

„Minciuna *(psudos)* nu poate sufla defel în direcția numărului; dimpotrivă, falsul i se arată ostil — un adversar neîmpăcat al naturii numerice; pe cîtă vreme *adevărul* este prin firea lui proxim și specific *numărului*".[2]

Dintre pythagoreicii secolului IV, din școala italică, cel care s-a ocupat mai mult de știința și estetica muzicii a fost *Archytas* din Tarent, un mare om politic al vremii sale, ales în mod cu totul

---

[1] Bertrand Russel, *A History of World Philosophy*, New York, 1945, p. 37.

[2] *Filosofia greacă pînă la Platon*, II, 2, p. 91.

excepţional, de 7 ori strateg al cetăţii. A lăsat (după cît se pare) o operă vastă pe teme de filosofie, matematică, mecanică, astronomie, muzică şi politică. S-a stins într-un naufragiu, iar Horaţiu i-a celebrat moartea într-o Odă. Era admirat şi iubit de contemporani pentru priceperea şi bunătatea sa. I s-a atribuit un schimb de scrisori cu Platon pe care l-a salvat din mîinile tiranului Dionysis cînd acesta, acuzîndu-l de conjuraţie împreună cu Dion, era să-l omoare. După naufragiul care i-a adus moartea, Horaţiu spunea în Oda sa:

„Darul neînsemnat al unui pumn de pămînt
Te ţine, Archytas, sub malul latinului, în adînc,
Pe tine, care pămîntul şi marea cu mintea măsurai
Şi firele fără număr ale nisipului calculai;
Că-n lăcaşul zeilor cu spiritul ai pătruns
Şi bolta universului cu gîndul ai străpuns,
Toate aceste izbînzi ale minţii la ce ţi-au folosit
Dacă de moarte să scapi nici tu n-ai izbutit?“ [1]

După cum ne informează Claudius Ptolemaeus, Archytas „s-a ocupat de muzică cel mai mult dintre toţi pythagoreii...“.[2] A fost comparat, din acest punct de vedere, cu Aristoxenos — „muzicologul care porneşte de la date acustice şi fixează intervalele după experienţe sensibile“ în timp ce Archytas „a fixat raporturile muzicale pe raţionamente matematice“. Oricum, pythagoreii „au căutat prima oară un *logos*, o lege numerică a fenomenelor acustice cauzate de vibraţia coardelor sau a calităţii sonore“.[3]

Archytas a urmărit îmbogăţirea gamei muzicale prin stabilirea altor intervale decît cele de consonanţă şi a cercetat de asemeni natura sunetului. El a construit trei game — *diatonică*, *chromatică* şi *enarmonică*, ţinînd seama atît de progresul cercetărilor matematice, cît şi de dezvoltarea muzicii, de varietatea melodică a compoziţiilor muzicale. Cercetătorii specializaţi în teoria şi istoria muzicii găsesc în mărturiile diverse despre opera sa şi în puţinele fragmente rămase un material bogat, specializat, care nu intră în profilul acestei lucrări. Să mai amintim totuşi că Archytas, călăuzindu-se după modelul armonic al

[1] Horaţiu, *Ode*, I, 28, 1—9, apud op. cit., p. 801.
[2] Claudius Ptolemaeus, *Harmonica*, în op. cit., p. 209.
[3] Felicia Stef, *Note la Archytas*, în op. cit., p. 226.

Scanned with OKEN Scanner

muzicii, a pus și problema armonizării sociale, prin împărțirea justă a bunurilor și umanitarism (se spune, de pildă, că pe sclavii săi îi trata ca pe niște oameni liberi); deci *utopie socială*, călăuzită, că toate utopiile de acest fel, de o concepție etică ineficientă, de *dualismul* între *lumea valorilor*, a *ideilor-idealuri* și *lumea sensibilă a nedreptății, alienării* și *suferinței*. Dialectica statică latentă a entităților matematice și a discursului muzical i-a făcut pe pythagoreici să aibă și o intuiție a dialecticii realului, fără să poată ajunge la o dialectică a devenirii.

Unul dintre cei mai pasionați apărători ai teoriei pythagoriciene, Damon, a demonstrat nu numai relația dintre muzică și sufletul omenesc, dar și valoarea ei socială, factor de educație publică, de instituire a unei vieți spirituale ordonate, de formare a tinerelor și spiritul unor valori cum ar fi curajul[1], moderația, dreptatea. Atît de mare era credința sa în puterile psiho-spirituale ale muzicii, încît susținea că orice schimbări profunde în formele muzicii ar provoca schimbări în chiar sistemul de guvernămînt. În consecință, se propagă practicarea muzicii în tot timpul vieții, începînd cu cea mai fragedă copilărie. Nu întîmplător cetățile cu rînduieli frumoase au fost cele ce s-au îngrijit mai mult de muzică. Tocmai această experiență culturală — teoretizată și generalizată de pythagoreici — o are în vedere Polybios cînd scrie că este folositor pentru toți oamenii să practice muzica, adevărata muzică, însă pentru arcadieni este și necesar.[1]

Damon a inventat, se pare, modul lidian care se afla la înălțimea celui ionic, dar respingea modul frigian, socotindu-l degradant pentru muzică, prin dezlănțuirea sau favorizarea pasionalității neînfrînate, a nebuniei dionisiace. „La întrebarea cuiva, dacă muzica dezvoltă toate calitățile sau numai una, Damon a răspuns că socoate că le dezvoltă aproape pe toate; el susține că atunci cînd copilul cîntă din gură și din chitară dă dovadă nu numai de curaj și de înțelepciune, ci și de spirit de dreptate".[2]

În concluzie, concepția idealizantă, pythagoreică despre frumos ca armonie muzicală a avut o mare influență asupra concepției despre artă a grecilor în general, care priveau frumosul ca pe o proprietate a lumii vizibile, însă această teorie a fost la rîndul ei influențată cel mai mult nu de artele plastice, ci de muzică. Afirmînd că fiecare mișcare regulată este un sunet

---

[1] Polybios, *Istorii*, IV, 20—21, în op. cit., p. 769.
[2] Philodemos, *De musica*, I, fr. 10, în op. cit., p. 781.

armonios, pytagoricienii au presupus că întregul univers produce o muzică a sferelor, o simfonie pe care noi n-o auzim numai din cauză că răsună continuu, aşa cum nu vedem, nu sesizăm mişcarea pămîntului. Muzica — expresie a proporţiilor cosmice şi muzica — modelatoare a sufletului, nu trebuie contrapuse ca stări diametral-opuse, ci ca dimensiuni complementare ale etosului muzical. Dar numai un suflet delicat şi pur, călăuzit de luminile înţelepciunii, va produce o muzică de calitate superioară. Mai este necesar de asemenea ca poetul muzician să fie filosof, să aibă acces la resorturile ideale ale lumii, să depăşească lumea sensibilă nemijlocit dată.

În orice caz, conceptul de muzică a sferelor cu armonice semnificaţii omeneşti, cu reverberaţiile ei în întreaga cultură greacă a avut o influenţă considerabilă asupra dezvoltării gîndirii greceşti şi europene; însăşi muzica umană propriu-zisă era socotită o imitaţie (ca orice artă), dar avîndu-se de data aceasta modelul în armonia corpurilor cereşti. Adevăratul cosmos se află însă dincolo de superficia, de aparenţa faptelor naturale, iar cea mai perfectă întruchipare a lor se află în legile matematicii. Sufletul însuşi este o armonie, o acordare bazată pe proporţia numerică; acordarea armonică a sufletului poate fi comparată cu armonia corzilor unei lire; aşa cum lira se dezacordează cînd e atinsă, de o mînă nepricepută, tot astfel armonioasa dispoziţie a sufletului e sensibilă la orice tratament brutal, iar această sensibilitate e compensată printr-o capacitate de ameliorare ca răspuns la o tratare muzicală.

Prin Platon, „concepţia pythagoriciană despre muzică şi-a pus pecetea pe întreaga teorie despre artă a grecilor". Ideea estetico-filosofică a perfecţionării şi purificării sufletului „s-a dovedit cel mai durabil concept al lor. Ea a marcat cu deosebire teoria muzicii: ei i se datoreşte faptul că muzica a fost tratată în Grecia ca o artă excepţională, diferită de toate celelalte arte, şi singura cu calităţi expresive şi terapeutice. Muzicii i se atribuia o semnificaţie epistemologică — deoarece ea revelează legile care guvernează universul — ca şi o semnificaţie morală şi soteriologică...".[1] Estetica pythagoriciană a frumosului muzical — ca expresie a sufletului, dar şi ca expresie naturală unică, fără

[1] Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

egal şi fără termen de comparaţie — s-a impus în cultura greacă, în ciuda adversităţilor pe care le-a stîrnit; este *prima schiţă de filosofie a muzicii*.

6. Unitatea fiinţei şi apoteoza gîndului raţional

Dacă lui Pythagora îi datorăm crearea termenului de *filosofie* şi începuturile constituirii sale ca o disciplină intelectuală, prin exponenţii şcolii eleate şi prin Heraclit, cultura greacă ajunge la o speculativă şi profundă conştiinţă de sine, îndeosebi în plan ontologic şi gnoseologic. În acest sens spunea Hegel că „filosofia pythagorică nu posedă încă forma speculativă a expresiei pentru concept. Numerele sînt concepte, dar în modul reprezentării, al intuiţiei...".[1] Este deci începutul gîndirii prin concepte, în opoziţie cu fiinţa sensibilă a lucrurilor.

Şcoala eleată îşi trage numele de la oraşul Elea din sudul Italiei. Deşi contestat de unii comentatori şi inclus în şcoala ioniană, Xenofan din Colofon este fondatorul şcolii; invazia perşilor l-a silit să emigreze din Ionia, să devină un rapsod rătăcitor, ajungînd în cele din urmă în Italia. Era un filosof-poet, a scris *Elegii* în versuri iambice şi *Parodii*, un poem filosofic *Despre natură*, din care ne-au parvenit unele fragmente. Dincolo de efuziunile lirice şi limbajul metaforic, putem descoperi unele din tezele de bază ale eleatismului: *ontologia* Unu-lui, ca realitate unică, obiectivă, veşnică şi imuabilă, nenăscută şi nepieritoare. Este inadecvat să aplicăm concepţiei sale spre a o caracteriza, termeni ca monoteism, panteism etc. Este vorba mai curînd de un monism raţionalist, în sensul unei raţionalităţi „divine" a Unu-lui, divinitatea este atribut şi nu subiect, ca la Spinoza de pildă. Se pare a fi mai curînd o metaforă a perfecţiunii. „Ar fi perfecţia lumii (corporale), perfecţie ce se recunoaşte, se gîndeşte pe sine ca atare, în mod cu desăvîrşire pasiv, autocontemplativ (nefiinţînd nimic altceva decît *sinele*)".[2] Prima paranteză mi se pare derutantă, restrictivă, deoarece este vorba de *Unu* ca realitate integrală şi nu doar de cea corporală.

Iată cum exprimă Xenofan însuşi esenţa Unu-lui ca divinitate sau a divinităţii ca Unu. (După Pseudo-Aristotel): „... dacă

---

[1] Hegel, *Istoria filosofiei*, vol. I, 1963, Editura Academiei, p. 223.
[2] Ion Barbu, *Studiu istoric*, în op. cit., I, p. XCIV.

Scanned with OKEN Scanner

divinitatea există şi are o fire zeiască, zeul trebuie să fie Unu. De altminteri dacă ar fi mai mulţi, nici n-ar putea face tot ce vrea: nu poate fi dar decît Unu. Dacă prin urmare, divinitatea e Unu, e la fel în toate părţile ei, se vede şi aude şi are celelalte simţuri în toate părţile ei... Fiind la fel în toate părţile ei, Unu înseamnă că e sferic, căci nu poate fi la fel numai ici şi colo, ci pretutindeni... Dar Unu nu-i la fel nici cu nefiinţa, nici cu pluralitatea de fiinţe: tocmai pentru că Unu n-are cu ce se mărgini...".[1]

Admirabil este la Xenofan efortul de a stabili o ordine a valorilor superioară experienţei sensibile, opiniei sociale, tradiţiei religioase. Metoda sa este aceea a *afirmării polemice* a ideilor, astfel încît spiritul dialectic al Eleaţilor (ca mod de a pune problema) e deja prezent la el. Îi atacă cu ironie pe cei ce elogiază vigoarea şi frumuseţea fizică în dauna înţelepciunii; singurul lucru ce posedă o valoare incomparabilă îşi are principiul în gîndire, superioară cunoaşterii sensibile. Dar cunoaşterea raţională este totuşi o cunoaştere relativă. Adevărul nu este revelaţia zeilor, ci fructul dificil al unei lungi cercetări.

Adevărul raţiunii este opus opiniei. Schimbarea şi multiplul, desfiinţate din esenţă, apar pe de altă parte în conştiinţă, ca în conştiinţa care are păreri. „Constatăm aici la Xenofan existenţa unei duble conştiinţe: o conştiinţă pură, conştiinţă a esenţei, şi o conştiinţă a opiniei...".[2]

Xenofan s-a pronunţat cu hotărîre împotriva credinţelor antropomorfice ale religiei: oamenii îşi făuresc zeii după propria lor imagine: astfel, etiopienii spun de zeii lor că sînt cîrni şi negri, tracii au ochi albaştri şi păr roşu. Deci dacă boii şi caii şi leii ar avea mîini şi ar putea să picteze cu mîinile şi să producă opere ca oamenii, caii ar picta figuri de zei asemănătoare cu caii, boii asemănătoare cu boii. Mai mult decît atît, tot ceea ce Homer şi Hesiod atribuie zeilor reprezintă de partea oamenilor obiect de injurie şi blam.[3]

Deci încă prin Xenofan, eleatismul se situează pe linia unei *reforme morale*, dar cu o pondere mai mare a *problemei ontologice* în care sînt contopite tezele etice şi teoretice într-o viziune metafizică radicală, unitară. Xenofan a fost un spirit critic, pre-

---

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 181—182.
[2] Hegel, op. cit., pag. 228, 230.
[3] Apud Léon Robin, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, Albin Michel, 1932, p. 97—98.

cursor al sofiştilor, a polemizat cu politeismul misterelor şi profetismul, cu mitologia, dezvoltînd o concepţie criticistă asupra societăţii şi a omului, asupra puterilor lui de judecată şi realizare, împotriva naivităţii, simplismului şi vulgarităţii spiritului comun, precum şi a unor vicii morale ca furtul, desfrîul, înşelăciunea. Din postulatul ontologic „totul este Unul" a dedus dezideratul etic al egalităţii şi unităţii. „Era nevoie de o reformă care să vină în ajutorul majorităţii poporului, a acelora care sufereau sub călcîiul mizeriei şi al agresiunii. Aceasta a înţeles-o Xenofan, alăturîndu-se acelei părţi sărace a populaţiei, care voia răsturnarea ordinei aristocratice, arătînd că toţi oamenii sînt egali de la natură, aşa, precum universul, întregul, este egal cu sine şi unitar".[1]

Din acelaşi postulat ontologic decurge contestarea existenţei de sine stătătoare a zeilor, de vreme ce existenţa sau întregul este Unul neschimbat peste tot, egal sieşi şi veşnic acelaşi. *Unitatea* este atributul cel mai evident al existenţei. *Momentul etic* în viziunea monistă asupra lumii apare mai pregnant la el.

Ontologia Fiinţei (prof. I. Banu optează pentru termenul de *existent*) atinge desăvîrşirea în cadrul şcolii eleate, odată cu Parmenide — cel mai de seamă şi mai profund gînditor al acestei şcoli. În dialogul omonim, Platon şi-a imaginat o ipotetică întîlnire cu Socrate spre a sublinia astfel influenţa eleatismului asupra propriei sale concepţii.

Este mai puţin important că Socrate era pe atunci prea tînăr spre a putea susţine unul din cele mai înălţătoare dialoguri platoniciene. Ceea ce ne interesează este faptul că Platon îi atribuie lui Parmenide „cea mai sublimă dialectică ce-a existat vreodată".[2]

„Gîndirea lui Parmenide este ca străfulgerată de splendoarea inefabilă a fiinţării, *einai*, aşa cum gîndirea lui Platon era coordonată de ideea binelui...".[3]

În acelaşi sens se pronunţa şi Charles Werner: filosofia lui Parmenide se constituie ca o superbă afirmare a unităţii şi indestructibilităţii permanente a fiinţei, dar această unitate este mai presus sau chiar în contrast cu datele experienţei. Or, „adevărata unitate este o unitate concretă şi vie, care închide în sine

---

[1] A. Elentheropoulos, apud C. I. Gulian, op. cit., p. 27.
[2] Hegel, op. cit., p. 232.
[3] Athanase Joja, op. cit., p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

și produce multiplicitatea...".[1] Ceea ce Russel reține, dealtfel, din filosofia sa nu este imposibilitatea oricărei schimbări, cît indestructibilitatea *substanței* căci, după filosoful englez, chiar dacă termenul substanță nu apare nici la el, nici la succesorii săi imediați, „*conceptul* (de substanță) este deja prezent în speculațiile lor".[2] Aici s-ar afla poate secretul influenței sale nu numai asupra lui Platon, dar și asupra lui Empedocle, a lui Anaxagoras și chiar a atomiștilor. „Toți acești filosofi admit într-adevăr, definiția ființei pe care a dat-o Parmenide. Toți recunosc că realul veritabil este etern și nepieritor. Ei neagă din același motiv schimbarea calitativă a ființei; și prin asta ei sînt determinați să admită o pluralitate de substanțe primitive imuabile, ei sînt împinși pe calea acestui mecanism care, de atunci, domină pentru mult timp fizica. Conceptul de element și de atom, reducerea schimbării la asocierea sau separarea de substanțe imuabile, în sînul spațiului provin din metafizica eleată. Doctrina Eleaților este astfel momentul decisiv al istoriei vechii speculații....".[3]

Parmenide ontologizează *principiul logic al non-contradicției*, clădind pe el un tablou al lumii ce exclude radical nonexistentul cu tot ceea ce decurge de aici — devenire, multiplicitate, varietate calitativă. Toate acestea reclamă principiul contradicției, devenirea însăși fiind o permanentă trecere, tensiune, între existență și nonexistență. Or, pentru Parmenide, principiul noncontradicției relevă însăși raționalitatea gîndirii și a existentului: „este același lucru a gîndi și a exista", în sensul unificării lor raționale. „Ceva care nu satisface raționalitatea, deci principiul noncontradicției nu există, căci nu poate fi corect gîndit. Deci pentru Parmenide se instituie identitatea univocă între *real*, *rațional* și *noncontradictoriu*".[4]

Nemărginitul e totuna cu totul căci „ce-i afară la ființă e neființă; neființa nu e nimic, ființa e doar una".

Iată însă un pasaj mai mare, lămuritor din poemul *Despre natură*, cu privire la Ființă:

„Nici divizibilă nu-i pentru că e toată la fel. Niciunde nu se află un mai mult ori un mai puțin în stare să-i împiedice continuitatea, ci toată e plină de ființă. În felul acesta e în întregime

---

[1] Charles Werner, op. cit., p. 35.
[2] Bertrand Russell, op. cit., p. 72.
[3] Ed. Zeller, op. cit., p. 95.
[4] Ion Banu, *Studiu istoric*, în op. cit., p. XCVI.

continuă... Ci nemișcată în hotarele unor cumplite legături stă fără început nici sfîrșit, de vreme ce Naşterea şi Moartea au fost alungate departe, gonite de convingerea adevărată. Aceeaşi în aceeaşi stare zăbovind, zace în sine şi astfel, neclintită, rămîne locului... Căci nimic nu este, nici nu va fi, afară de fiinţă, cîtă vreme soarta a constrîns-o să fie întreagă şi nemișcată...".[1]

Şi iată şi un pasaj rezumativ din Melissos în legătură cu această problemă: „Fiinţa nu s-a născut. Ce e nenăscut n-are început, de vreme ce început are lucrul născut. Ce n-are început e nemărginit. Un lucru nemărginit, n-ar putea coexista cu un al doilea, ci Unul. Ce e Unu şi nemărginit, e nemişcat".[2]

O problemă extrem de dificilă la Parmenide este aceea privind *natura existenţei* şi *raportul existenţă-gîndire*. Unii îl consideră părintele materialismului ca filosofie speculativă, alţii, dimpotrivă, îl apreciază ca părinte al idealismului. „Fiinţa universală a lui Parmenide, care umple spaţiul, are ca atribut nu numai eternitatea, dar şi imutabilitatea. Aceasta este o materie primordială care nu suferă, precum cea a lui Thales, Anaximandru, Anaximenes şi Heraclit, multiple modificări, care nu desfăşoară forme variate pentru a le resorbi apoi în sine... Fiinţa universală a lui Parmenide nu este decît materie, corporală şi spaţială...".[3] Dar gîndirea? Ţine ea de domeniul aparenţei? Nicidecum. „Totul ne determină mai curînd să admitem că pentru el realul era în acelaşi timp întins şi gînditor am spune aproape că, aşa cum va proceda Spinoza mai tîrziu, el considera gîndirea şi întinderea ca două atribute ale unei substanţe unice".[4]

Distinsul elenist român Aram Frenkian, plecînd de la teza deconcertantă că „în teoria cunoaşterii se află cheia de boltă a întregului sistem filosofic al înţeleptului din Elea",[5] insistă asupra acestei probleme: simţurile nu pot duce decît la opinii false. Locul privilegiat îl are raţiunea care „pare să dobîndească o facultate misterioasă şi inexplicabilă de a dicta lucrurilor adevărul lor căruia ele se conformează".[6] De aici unii au tras concluzia

---

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 236.
[2] Idem, p. 306.
[3] Th. Gomperz, op. cit., p. 185.
[4] Idem, p. 192.
[5] Aram M. Frenkian, *Etudes de Philosophie présocratique*, II, Paris, J. Vrin, 1937, p. 61.
[6] Idem, p. 68.

că pentru el realitatea este în ultimă esență de natura ideilor, — activitatea spirituală a subiectului este aceea care ar da realității esența sa ultimă. Ceea ce reprezintă o eroare fatală de comprehensiune, deoarece distincția materie-spirit ori lipsește, ori este confuză, ezitantă. Propoziția celebră că *a gîndi și a fi este același lucru* nu îndreptățește deducerea existentului din gîndit.

Parmenide dă prin aceasta o nouă relevanță *principiului ontologic al unității lumii* (Existenței), extinzîndu-l ca *principiu gnoseologic* al unității existenței-gîndire, în sensul că *existența gîndită* și *gîndirea existenței* sînt unul și același lucru. Existența este și poate fi gîndită; nonexistența nu este și ceea ce nu este nu poate fi gîndit. Gîndirea nu poate gîndi așadar decît existentul. A gîndi nonființa este o eroare și o iluzie.

Raționalitatea lumii este însăși existența ei autentică, identică cu sine, veșnică, nepieritoare. Parmenide nu neagă *latura sensibilă* a lucrurilor, natura părelnică a acestora care este variabilă, dar criteriul adevărului, al existenței adevărate și profunde rezidă în latura lor inteligibilă care ține de *unitatea ființei*. Dar această *unitate rațională a ființei* nu-i împiedică să considere că *focul* și *pămîntul* sînt principii a tot ce există (ca materie-substrat și ca agent cauzal) — ceea ce mi se pare a introduce o breșă în omogenitatea totală, absolută a ființei, lipsită de calități.

În raportarea noastră la existență sînt posibile două metode: a) a adevărului imuabil și perfect, accesibil *gîndirii logice;* b) a *opiniilor* date de cultură și de experiență confuză, a simțurilor. Cea dintîi e calea *certitudinii* ce însoțește adevărul, a Ființei care nu poate să nu fie, cealaltă este calea Ființei care nu este și deci, în chip necesar, nonexistența este. Or, după Parmenide, o *lege ontologică* fundamentală este că e necesar a fi în chip absolut sau a nu fi de loc.

„Existența este, nonexistența nu este" — cu această frază își începe Parmenide poemul său filosofic, adăugînd: „Existența este nepieritoare, întreagă, nenăscută, neclintită și fără sfîrșit". Deci, precizează N. Bagdasar, „existența nu este în timp, nu are durată, nu se schimbă. Ea nu are nici trecut, nici viitor, ci este într-un prezent etern. Existența este în afară și mai presus de timp; ea este din eternitate întru eternitate"[1], căci

[1] N. Bagdasar, *Teoria cunoștinței*, Editura „Casa școalelor", 1944, p. 22.

nimic nu i-ar fi putut da naştere. Existenţa nu ar fi putut lua naştere dintr-o altă existenţă, căci ar fi însemnat să existe înainte de a se fi născut; nici din nonexistenţă care nu e nimic.

Din nonfiinţă nu poate ieşi decît nonfiinţă; nu există devenire, fiinţa este o singură natură, o unitate perfect omogenă, fără nimic care să fie mai mult sau mai puţin, fără discontinuitate şi vid, este imobilă, imuabilă, este ca o sferă ce se echilibrează perfect cu ea însăşi. Fiinţa nu posedă alte determinări. Domeniul opiniei este cel al iraţionalităţii şi diversităţii. Raţiunea este la el instanţă unică, identică cu existenţa şi adevărul; existenţa nu poate fi gîndită decît ca unitate şi nu poate fi cunoscută prin simţuri. Polemica împotriva simţurilor ca izvor de iluzionări şi aparenţe şi împotriva devenirii, este dusă de pe poziţiile unui *raţionalism dogmatic*. Dar anularea devenirii pe plan logic nu o anulează ca fenomen real. Parmenide confundă cele două planuri: al gîndirii şi al realităţii. Existenţa parmenidiană îşi pierde orice determinare vie, este pustiită de orice calitate, ostracizată în atemporal, dincolo de orice timp istoric, fără schimbare şi fără creaţie; ea se impune doar prin unitate şi egalitate, asemenea unei sfere perfect rotunde.

„Existenţa şi gîndirea devin astfel cei doi poli ai realităţii. Cu Parmenide, gîndirea se detaşează de obiectul ei sensibil şi în acest mod constată că obiectul ei este existenţa însăşi".[1] Cu alte cuvinte, identitatea raţională a gîndului şi realului a fost cu putinţă numai ca efect al detaşării sensibile al celui dintîi de cel de-al doilea, al unui mare efort pe calea abstractizării; identitatea lor raţională a fost posibilă prin depăşirea identităţii sensibile, prin nonidentitate sensibilă.

Din acest fundament ontologic, Athanase Joja a dedus patru căi de cunoaştere în concepţia lui Parmenide:

1. *Calea persuasiunii şi adevărului*, întemeiată pe raţionalitatea şi unicitatea fiinţei, pe principiul identităţii tautologice a Fiinţei.
2. *Calea erorii absolute*, „întemeiată" pe „*nefiinţa absolută*", pe afirmarea inexistenţei fiinţei şi existenţei nimicului (nefiinţei).
3. *Calea erorii lui Heraclit*, a identităţii fiinţei şi nefiinţei, prin relativizarea şi caracterul contradictoriu al lucrurilor.

---

[1] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Editura didactică şi pedagogică, 1969, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Calea părerii* care ne dă o imagine sensorială şi nu raţională a lucrurilor, dar prin care Parmenide este nevoit să acorde „o anumită existenţă jocului ontic al fiinţei şi nefiinţei în cadrul devenirii: nu o existenţă logică, ci una conformă senzaţiei".[1]

Lui Parmenide i se atribuie şi unele idei ştiinţifice, dar cea mai de seamă performanţă a sa mi se pare cea de ordin poetic. De pe poziţiile unui raţionalism, atît de dogmatic, lipsit parcă de suflet, de vitalitate şi culoare, e greu să atingi cote semnificative de patos poetic, de frumuseţe poetică. Şi totuşi Parmenide atinge în unica sa operă, poemul în hexametri *Despre natură*, asemenea performanţe poetice, îndeosebi în *introducerea* alegorică *grandioasă*, care îmbină *gîndul filosofic* cu aureola lirică a visului, cu imaginaţia visului; este unul din cele mai înflăcărate imnuri pe care omul le-a închinat gîndului şi prima expresie dramatică a dialogului între filosofia fiinţei şi filosofia devenirii:

„Cai furibunzi mă purtau spre înălţimi năzuite în suflet
Şi-mi arătau tot mai sus, calea Aceleia ce
Călăuzeşte-n lumini pretutindeni cugetătorii.
Cai auriţi mă purtau trupeş în cercul solar,
Fetele soarelui stînd strălucite cu hăţul în dreapta
Crugul noptatic, tîrziu îl înturnau spre apus
Aur de osii fierbinţi spre tării fluiera ca un fluier
Şi se-ncingeau-ca-n cuptor, gemenele rotile-n zbor.
Noi săgetam scăpărînd cu feerică rîvnă spre-acolo
Unde măreţele porţi stau între zile şi nopţi."

Este însăşi *calea raţiunii* spre înaltul căreia năzuieşte filosoful şi care este întîmpinat astfel de fetele soarelui:

„Bun sosit la această înălţime!
Nu te-a adus un destin rău pe solare căi
Unde piciorul de om muritor niciodată nu calcă
Mintea pe aici te-a adus, logosul, verbul înalt
Ca să auzi, luminat, adevărul în coaja lui pură".[2]

De la fiicele cereşti află apoi în ce constă dubla cunoaştere, calea adevărului ca o cale a raţiunii, care neagă orice statut ontic

---

[1] Athanase Joja, op. cit., p. 136.

[2] Apud Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric*, Editura Tineretului, 1968, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

nonexistenţialului. Dincolo însă de învelişul alegoric şi de metaforismul expresiei poetice, să reţinem aprecierea lui Hegel că „filosofarea propriu-zisă a început cu Parmenide; aici trebuie văzută ridicarea în domeniul a ceea ce e de natură ideală“[1].

Este o adevărată apoteoză a gîndului prin care se glorifică de fapt fiinţa umană, în ipostaza raţională a tendinţei spre sublim. „S-a discutat şi continuă să se discute cu aprindere — scrie D. M. Pippidi — dacă drumul descris de Parmenides trebuie înţeles ca o călătorie în accepţia materială a termenului (Gilbert, Kranz, Pfeiffer, Capelle), sau dacă e vorba mai curînd de un parcurs simbolic, cum ar fi calea de la întuneric la lumină, de la ignoranţă la cunoaştere. Această din urmă interpretare întrevăzută de Diels, a fost făcută plauzibilă de studiile pătrunzătoare ale lui Fräkel... Tot aşa de dezbătută e şi problema eventualelor motive sau influenţe religioase identificabile în proemiu. După o vreme în care, rînd pe rînd, s-a susţinut cînd înrîurirea orfică (Kern Rathmann), cînd aceea a religiilor orientale (Pfeiffer), tendinţa generală e astăzi de a sublinia caracterul raţionalist al atitudinii gînditorului“.[2]

O replică dialectică la absolutizarea metafizică eleată a existentului găsim în dialogul *Sofistul* de Platon; cu două mii de ani înaintea lui Hegel, se arată că neexistentul este fapt ce rezultă din natura diferitului ce se opune existentului. Demnitatea ontologică a neexistentului este de natură dialectică, deoarece fiind contrarul existentului, el este, indiferent cum, participă la neexistent, la diferit.

Există însă şi în şcoală eleată o *dialectică negativă*, sau, mai curînd un mod dialectic de a pune unele probleme fundamentale ale existenţei şi cunoaşterii, a căror soluţionare este însă metafizică — dogmatică, iar cel mai strălucit exponent al acestei dialectici obiective a fost Zenon, discipol favorit al lui Parmenide. Hegel îşi începe capitolul ce î-l consacră cu cuvintele:

„Particularitatea lui Zenon este dialectica. El este maestrul şcolii eleate: prin el gîndirea pură a acestei şcoli devine mişcare a conceptului în el însuşi. Suflet pur al ştiinţei, el este iniţiatorul

---

[1] Hegel, op. cit., p. 235.

[2] Dionisie M. Pippidi, *Note la Parmenide*, in *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 247.

dialecticii".[1] S-a dovedit un spirit pătrunzător atît în subtile probleme *teoretice*, cît şi în chestiuni politice practice. Metoda sa este deci, *dialectică*, iar resortul metodei se află în principiul contradicţiei. Din punct de vedere al ontologiei fiinţei, concepţia sa nu se deosebeşte de cea a lui Parmenide şi Xenofan, dar a sporit arsenalul logic al argumentării prin celebrele sale *aporii* în legătură cu mişcarea:

Prima se referă la faptul că, dacă am admite mişcarea înseamnă că un mobil ar trebui de fiecare dată să parcurgă un interval de spaţiu care este un întreg, dar pentru asta el trebuie să ajungă mai întîi la jumătatea lui, care este şi ea, la rîndul ei, un întreg, care, spre a fi parcurs, trebuie divizat în jumătăţi, mobilul trebuind să parcurgă jumătatea acestei jumătăţi. Şi aşa mai departe la infinit. După Aristotel, greşeala raţionamentului lui Zenon constă în aceea că el nu admite că într-un timp finit se pot străbate sau atinge succesiv infinite puncte spaţiale. „Într-adevăr, despre lungime şi timp ca despre orice continuitate, se poate spune că sînt infinite într-un îndoit înţeles: ca împărţire şi ca margini...".[2]

Este vorba aici de dialectica contradictorie finit-infinit, continuitate-discontinuitate, limitare-nonlimitare, limită absolută şi limită relativă. „Mişcarea este infinitul ca unitate a acestor opuşi ai timpului şi ai spaţiului".[3] În fond această aporie, ca şi celelalte, nu tăgăduieşte pur şi simplu mişcarea, ci pune în lumină imensele dificultăţi de a o înţelege şi exprima în plan logic.

2. *A doua aporie* este cea a lui *Ahile* cel iute de picior şi a broaştei ţestoase. Ea este exprimată astfel de Aristotel: „Potrivit acestuia, zăbavnicul nu va fi ajuns nicicînd în fugă de altul mai iute, pentru că cel ce urmăreşte trebuie să ajungă mai întîi în chip obligatoriu acolo de unde a pornit cel ce fuge, aşa că, în chip obligatoriu, zăbavnicul se va găsi de fiecare dată înainte".[4] Şi aici găsim o fracţionare la infinit a spaţiului şi timpului, văzute numai sub raportul divizării, al discontinuităţii, or tocmai din punct de vedere al continuităţii, mobilul cu viteză mai mică

---

[1] Hegel, op. cit., p. 240.
[2] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 272.
[3] Hegel, op. cit., p. 252.
[4] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 273.

Scanned with OKEN Scanner

își pierde avansul. „Zenon operează numai cu limita, diviziunea, momentul discontinuității spațiului și timpului, considerat în întregul lui mod determinat; de aceea se produce contradicția".[1]

Dintre aporiile lui Zenon, cele mai importante sînt cele ce vizează conceptul rațional al mișcării, iar paradoxul că Ahile nu va ajunge niciodată broasca țestoasă, în contradicție cu experiența sensibilă, „este semnificativ pentru caracterul dialectic al mișcării și pentru dificultățile legate de conceperea proceselor cu o infinitate de etape".[2]

3. Aporia Săgeții: „Săgeata care zboară stă pe loc". Aceasta „se întemeiază pe presupunerea că timpul e alcătuit dintr-o succesiune de prezențe". Întîlnim din nou absolutizarea limitei și a imobilizării: săgeata, chiar dacă am admite că se mișcă, ocupă în fiecare moment un spațiu, se găsește mereu în același orizont spațial și temporal, se află deci în repaus — „aici" și „acum". Este suprimată devenirea ca altul sau ca altceva, și pretutindeni este pusă limitarea, cumularea tuturor acestor momente de repaus ce nu pot da mișcarea, ele fiind perfect omogene. Deosebirile se manifestă numai în *lumea spiritului*.

4. În sfîrșit, *a patra aporie* este a maselor ce se mișcă în stadiu, în șiruri egale și paralele, în sens contrar, cu viteză egală — unele de la sfîrșitul stadiului, altele de la jumătatea lui. „Greșeala raționamentului stă în a presupune că o mărime are nevoie de același timp pentru a trece de-a lungul unei mărimi egale, fie că aceasta se mișcă cu o viteză egală, fie că stă pe loc, ceea ce e un neadevăr".[3]

Este o consecință a negării pluralității sau a delimitărilor de stare, de mărime sau calitate, a respingerii oricărei deveniri.

Rațiunea umană a trebuit să facă eforturi colosale pentru a ajunge la conceptul mișcării. Nu ca evidență sensibilă, ci ca realitate rațională, ca unitate dintre continuitate și discontinuitate. Zenon eleatul nu a făcut decît să pună în lumină dificultățile insurmontabile de-a înțelege mișcarea pentru o gîndire metafizică. Ceea ce era enorm. Abia în epoca modernă, prin Hegel și Marx, cugetarea umană a ajuns la o depășire radicală a acestor difi-

---

[1] Hegel, op. cit., p. 255.
[2] Solomon Marcus, *Paradoxul*, Editura „Albatros", 1984, p. 12.
[3] Aristotel, in op. cit., p. 273.

Scanned with OKEN Scanner

cultăți și la un concept raționalist-dialectic al mișcării (nu doar intuitiv-dialectic ca la Heraclit). Modelarea multilaterală a spiritului nostru ne-a făcut să percepem și să gîndim lumea prin modele fixe și stabile, statornicite și verificate. Este forța, dar și blestemul gîndirii de a ne oferi lumea în fragmente decupate și constante, înainte de a ajunge la înțelegerea principiilor integrării lor în sisteme unitare. În raport cu aceste modele de a percepe lumea, a căror rezistență merge uneori pînă la conservatorism, mișcarea produce teama de necunoscut, naște îndoială și întrebări, deschide noi cîmpuri de posibilități, dar și noi surse de erori, este o punte de legătură între certitudinea unui trecut consumat, posibilitatea unui prezent activ și probabilitatea unui viitor previzibil sau cel puțin dezirabil. În universul eleat nu sînt posibile nici un fel de surprize, iar cel al lui Kratilos nu permite nici un fel de cristalizări perene ale gîndului și experienței, nici un fel de provocări la adresa timpului și eternității.

Studiindu-i pe presocratici în general, pe Parmenide și Zenon în special, ne dăm seama cu cît temei scria A. Joja: „Banalitatea este tot ce poate fi mai străin presocraticilor, pionieri geniali ai filosofiei și științei. Ei cucereau adevărul, dădeau la o parte vălul uitării și latenței ce acoperea esența lucrurilor și această strădanie avea, incontestabil, o înfățișare eroică tragică".[1] Nu întîmplător și-a intitulat autorul citat un capitol din amplul studiu consacrat lui Parmenide — *Presocraticii și tragedia.*

Lucian Blaga spunea că ideea devenirii le-a fost străină grecilor. Dacă avem în vedere irezistibila lor năzuință către principiul apolinic al armoniei și echilibrului, atît de evident în artele frumoase, s-ar părea că are dreptate. Și totuși, *raționalitatea* ordonatoare, nu este niciodată absolută; iraționalul perturbator, mișcarea generatoare de beție dionysiacă etc. sînt prezențe fertile în existența și conștiința culturală a omului grec. De aici decurge un sens tragic profund al culturii grecești, care e cu atît mai intensiv, cu cît apetența absolutului existențial al unității perfecte a ființei este mai copleșitoare ca la eleați.

„Nici grecii nu s-au putut lipsi de ideea devenirii, oricît de străină de obiectul contemplației lor le-ar fi apărut; și ei au trebuit să pună lumea în mișcare, adică în nedesăvîrșire și tem-

[1] Athanase Joja, op. cit., p. 108.

poral".[1] Mişcarea înseamnă într-adevăr nedesăvîrşirea ca stare, dar nu şi ca tendinţă, ca să nu mai vorbim de *mişcarea circulară* — compatibilă cu desăvîrşirea, astfel încît „cercul devenea pentru ei simbolul recunoscut ori nu al soluţiei posibile pentru aporiile filosofiei; împăcarea cu starea pe loc, desăvîrşit în nedesăvîrşire, atemporal în temporalitate".[2] Dar Constantin Noica ne spune un adevăr mai profund atunci cînd ne face să înţelegem că problema ca atare nu este una de fizică sau de geometrie, ci aparţine culturii: devenirea întru fiinţă, tensiunea dintre perfecţiune şi nedesăvîrşire aparţine omului şi este o funcţie a culturii. Omul nu este înzestrat de natură, ci dobîndeşte prin cultură — călăuzită la rîndul ei de o *conştiinţă filosofică* virtutea de a tinde mereu către o ordine apolinică a lucrurilor şi a sensurilor.

„Devenirea întru fiinţă, cu cercul pe care-l aduce, implică deci realitatea umană care la rîndul ei presupune actul de cultură şi ultimul, conştiinţa filosofică, *sophia*. Aceasta înseamnă că realul uman, cultura şi *sophia* susţin metafizicește lumea: nu ar fi vorba numai de *cunoaştere* a fiinţei, ci omul, cultura, *sophia* scot lumea din starea de simplă devenire, o desăvîrşesc, ridicînd-o la treapta de fiinţă".[3]

7. Focul heraclitean ca simbol al dialecticităţii şi excelenţa logos-ului

Heraclit împarte cu Parmenide gloria de geniu speculativ dar a fost cu mult mai îndrăzneţ; temperament melancolic şi izolat, trăind exclusiv pentru filosofie, cum spunea Hegel, el a fost preocupat de dinamica realului, concepe absolutul însuşi ca proces, ca dialectică şi „a fost primul care a spus profunda cugetare: «Fiinţa nu este mai mult decît Nefiinţa. Fiinţă şi neant este totuna... esenţa e schimbarea. Adevărul este unitatea contrariilor»."[4]

Heraclit gîndeşte în mari şi subtile antiteze; i s-a spus *obscurul*, deoarece scrie în stil de oracol, care *nu exprimă* şi *nu ascunde*

---

[1] Constantin Noica, *Devenirea întru fiinţă*, vol. I, *Încercare asupra filosofiei tradiţionale*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 13.
[2] Ibidem.
[3] Idem, op. cit., p. 14.
[4] Hegel, op. cit., p. 263.

Scanned with OKEN Scanner

gîndirea, ci o indică avînd conştiinţa fermă a unei *individualităţi superioare*. Marx spunea că „Filosofia modernă nu a făcut decît să continue munca începută încă de Heraclit şi Aristotel", iar Hegel mărturisea că „nu există nici o teză a lui Heraclit pe care să n-o fi adoptat în logica mea".

Aparţinea partidului aristocratic de guvernămînt, filopersan (Efes-ul s-a ţinut deoparte la izbucnirea revoltei oraşelor ioniene), dar el însuşi era adversar al dominaţiei persane. A fost supus unor interpretări diverse — ca fizician, teolog, iluminist. Aristotel îl tratează fără rezerve ca fisiolog (fizician) filosof al naturii. În realitate, el este filosof pur şi simplu, şi încă unul uimitor de profund şi modern prin formulările sale, chiar dacă nu se emancipează nici el total de un limbaj metaforic, de coloratură arhaică. Dar oare se poate vreodată debarasa total filosofia de un asemenea limbaj? Şi e bine s-o facă de vreme ce nici ştiinţa nu reuşeşte o atare performanţă. Pentru înţelegerea sa, importantă este preţuirea fără rezerve a raţiunii. „Nespus de viguroasă e încrederea lui în raţiunea umană. Nimeni în vechime nu a glorificat în imagini mai pure, mai sugestive şi mai avîntate forţa cognitivă de care dă dovadă gîndirea atunci cînd — întemeiată pe datele simţurilor — îşi desfăşoară toată capacitatea de penetraţie de care e capabilă".[1]

Ontologia heracliteană afirmă, ca şi cea eleată, *unitatea lumii*, dar, spre deosebire de eleaţi, Heraclit caută un nou principiu al acestei unităţi într-un factor dinamic — în concordanţă cu *spiritul dialectic* al gîndirii sale — *focul*; lumea este, deci, de natură materială; focul heraclitean nu e ceva imaterial, cum crede Fouillé, nici un simbol, cum susţine Vorländer, dar nici nu trebuie înţeles în concretitudinea lui fizică — cum erau înţelese elementele primordiale ale lumii la primii filosofi ionieni —, ci ca o *forţă activă*; este o metaforă pentru *dinamismul* realităţii.

„Această lume, aceeaşi pentru toţi, n-a făurit-o nici vreunul din zei, nici vreunul din oameni. Ea a fost întotdeauna, este şi va fi un foc veşnic viu, care după măsură se aprinde şi după măsură se stinge".[2] Sub acţiunea *logos*-ului care le ordonează pe toate, focul se preschimbă, prin intermediul aerului, în apă

---

[1] Ion Banu, *Heraclit din Efes*, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1963, p. 7.

[2] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 351.

Scanned with OKEN Scanner

— germene al ordinii universale, pe care Heraclit o numeşte mare. „Toate se preschimbă în egală măsură cu focul şi focul cu toate — aşa cum mărfurile se schimbă pe aur şi aurul pe mărfuri".[1]

După prof. I. Banu, *Focul primordial* are o triplă funcţie:

1. *Substanţă primordială* din care derivă substanţele actuale ale diferitelor lucruri. Heraclit se pronunţă împotriva ideii începutului absolut şi a sfîrşitului absolut, el laicizează *ideea de creaţie*, o traduce în limbaj materialist, elimină creaţia divină ca început absolut al lucrurilor. În fiecare *schimbare calitativă* există un început şi un sfîrşit pe fondul unităţii şi continuităţii; de aici *unitatea dialectică între început şi sfîrşit, dintre finit şi infinit*.

2. *Esenţa actuală, comună tuturor lucrurilor*, ceea ce prefigurează dialectica generalului şi particularului. Este esenţa ca proces, este focul veşnic care pătrunde totul şi cîrmuieşte totul, asigură deopotrivă statornicia şi schimbarea lucrurilor, incendiază finitul şi deschide porţile către infinit.

Este adevărat că nici Heraclit n-a ajuns la *noţiunea abstractă de materie*, exprimă şi el ideea unităţii materiale a lumii printr-o substanţă fizicală, determinată calitativ, concret, senzorial. Dar la el „focul nu e nici una din cele trei stări de agregaţie ale materiei, reprezentate prin celelalte trei elemente primitive (apă, aer, pămînt), ci cauza tuturor celorlalte. El apare ca exprimînd ceva în care celelalte s-ar integra. Este un *comun*, care în cugetarea filosofică începătoare, precede conceptul de *universal*, abstract. Focul nu mai apare deci ca „materie primă" a lucrurilor, ca în ontologia milesienilor. În principiul focului, filosoful din Efes caută logica universalului abstract, dar nu izbuteşte să-l exprime altfel decît printr-o noţiune concretă".[2]

3. Motor, *principiu activ al mişcării*, transformării, înnoirii calitative a lucrurilor, redă raportul dialectic materie — mişcare.

„Prin «foc» filosoful din Efes încearcă să exprime un anumit ansamblu de însuşiri care îi par a fi generale şi esenţiale tuturor

---

[1] Apud Ion Banu, op. cit., p. 248.

[2] Ion Banu, *Studiu istoric, Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 1, p. CXI.

lucrurilor: obiectivitatea, eternitatea și mobilitatea, variabilitatea și permanența, substratul comun, «însufleţirea» tuturor lucrurilor... Noţiunea sa exprimă căutare, ea este pe punctul de a nu mai fi concretă... de a se ridica deasupra senzorial-concretului, însă fără să poată să ne transmită altfel aspiraţia către abstract, decît printr-o noţiune concretă".[1]

Focul reunește *materia* și *mișcarea* ca un *dat fundamental al existenței*. De aici categoria dialectică a *devenirii* ca unitate dintre existență și nonexistență, căci un lucru aflat în proces de devenire este și nu este în același timp într-un loc determinat.

„Coborîm și nu coborîm în aceleași ape curgătoare, sîntem și nu sîntem".[2]

Devenirea nu anulează, ca la Kratylos, *momentul identității*. Momentul *existenței* se asociază cu cel al *devenirii* într-o unitate dialectică indisolubilă.

Reunind într-un singur cuvînt *unitatea și interdependența lucrurilor*, *autodinamica* și *dedublarea lor* și *lupta contrariilor* ca resort al mișcării, „Heraclit este cel dintîi care a avut noţiunea modului de gîndire dialectic și care a făcut, limpede, distincţia logică și metodologică a *DIALECTICII* și *METAFIZICII*. Aceasta e, fără îndoială, un moment solemn în istoria gîndirii, un moment excepţional în calendarul gîndirii omenești..." [3]

Este într-adevăr larg răspîndită opinia că originalitatea concepţiei lui Heraclit vizează tocmai *dialectica* sa. „Marea originalitate a lui Heraclit nu constă în *teoria materiei primordiale* și chiar în teoria naturii în general, ci în faptul că el a fost primul care și-a dat seama că între viaţa naturii și cea a spiritului există raporturi care de atunci nu au mai fost trecute sub tăcere".[4] Și Th. Gomperz precizează: „Construcţie și distrugere, distrugere și construcţie, aceasta este legea care acţionează în toate domeniile naturii vii. Dar Heraclit nu se mulţumește să atribuie materiei schimbarea continuă a formelor și a proprietăţilor; el îi atribuie de asemenea o mișcare neîncetată în spaţiu... el a cercetat cauza oricărei mișcări în materia însăși și nu într-un

---

[1] Ion Banu, *Heraclit din Efes*, p. 33.
[2] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 356.
[3] Athanase Joja, op. cit., p. 53.
[4] Th. Gomperz, op. cit., p. 70.

agent exterior... De la legile particulare pe care a crezut că le-a constatat în viaţa naturii, ca şi în viaţa oamenilor, s-a ridicat la ideea unei legi unice care îmbrăţişează ansamblul universului".[1]

Universalitatea contrariilor constă în aceea că nici un lucru nu rămîne ceea ce este, totul se converteşte în contrariul său; Heraclit condamnă opinia comună al cărei viciu esenţial ar consta tocmai în a atribui lucrurilor o persistenţă şi o imobilitate care le sînt străine. „Astfel, în timp ce Parmenide neagă devenirea pentru a menţine conceptul de fiinţă în toată puritatea sa, Heraclit, dimpotrivă, neagă fiinţa, pentru a conserva în toată integritatea sa legea devenirii".[2] Şi aceasta pentru că Heraclit a fost cel ce a pus problema devenirii în toată profunzimea sa metafizică ... Pentru Heraclit devenirea are loc după o lege fixă constantă, o lege care este de asemeni raţiunea de a fi a lucrurilor".[3]

Contrariile se reunesc în unitate şi din luptă purcede existenţa, din opoziţie unitatea, din inegalitate armonia.

Remarcabilă este universalitatea şi întrepătrunderea contrariilor în sfera moralităţii. Spiritele nedialectice au fost deconcertate de afirmaţia că binele şi răul se confundă. De fapt el înţelegea prin aceasta că noţiunea de bine are sens în contrast cu noţiunea de rău. „Un lucru nu poate deveni bun decît în măsura în care el este deja rău şi rău decît în măsura în care el este deja bun, şi totul depinde de contrast... Pe de altă parte, justiţia care este un bine ar fi totalmente necunoscută fără existenţa injustiţiei care este un rău".[4] Încetarea luptei în lume ar însemna distrugere, dispariţie. Nimeni n-a mai atins pînă la Hegel, o asemenea putere de pătrundere în esenţa contradictorie a faptelor şi proceselor de orice natură. De aici decurge că înţeleptul nu trebuie să ia binele drept rău, ci să înţeleagă lucrurile ca un tot. Iată de ce depinde de om ca el să fie fericit; „lumea este totdeauna ceea ce trebuie să fie; nu este vorba decît de a se conforma ordinii lumii, spiritul omului este Demonul său."[5]

---

[1] Idem, op. cit., p. 72—73, 80.
[2] Ed. Zeller, op. cit., C. II, p. 114.
[3] Aram M. Frenkian, *Etudes de Philosophie présocratique*, II, Paris, J. Vrin, 1937, p. 62.
[4] J. Burnet, op. cit., p. 190.
[5] Ed. Zeller, op. cit., II, p. 182.

După Heraclit, înțelepciunea constă tocmai în a înțelege *unitatea lucrurilor*, dincolo de multiplicitatea, diversitatea și varietatea lor.

Un alt concept fundamental al concepției lui Heraclit este acela de *logos* — unul dintre cele mai controversate, plin de sugestii, de sensuri mărturisite sau aluzive, avînd o latură obiectivă și alta subiectivă. Sub raport obiectiv: *logos* este cel ce guvernează constituirea prin foc a naturii fiecărui lucru, este de ordinul esențialității. „Logosul e ordinea lucrurilor materiale, este acea însușire spontană, intrinsecă a materiei vii de a se constitui și desfășura în conformitate cu o regularitate „care-i este proprie și care ne apare ca un gen de «cumințenie» a lucrurilor".[1] Ca ordine, logos-ul este etern, necreat, imperisabil. Logos-ul care guvernează dinamismul cosmic, se manifestă în toate, inclusiv în sfera vieții sociale, ca dreptate, echilibru, ca lege normativă a cetății, ca rațiune umană de valoare, superioară, singura demnă să ne conducă pașii, deoarece ne dezvăluie nu numai ceea ce este *comun*, dar și ceea ce este *universal*. Logos este și un principiu de legătură între *rațiunea omului*, singurul care se poate ridica la conștiința de sine, la acte de voință și *rațiunea lucrurilor*.

Logos-ul nu anulează mișcarea, ci este o ordine a lucrurilor aflate în devenire; este ca un „focar teoretic" care iradiază în multe direcții — natură, cosmos, societate, cunoaștere. Iată o apreciere extrem de interesantă care întrunește filonul artistic al unei viziuni de mare concentrare ideatică rațională, care a fost luată uneori drept obscuritate: *

„Heraclit ne dă nu un plan, ci un tablou artistic al lumii. El pleacă fără îndoială de la observarea faptelor, de aceea tabloul lui e realist, dar nimic din acest tablou nu presupune calcul, dimensiunile nu sînt calculate, ci intuite".[2]

Logos nu este pur și simplu echivalentul *necesității*, dar nici cu arhaica Moira nu trebuie confundat. Punctul culminant în explicarea sa îl atinge Heraclit, atunci cînd îl consideră o ordine

---

[1] Ion Banu, op. cit., p. 53.

* Iată cum suna una din epigramele ce i-au fost adresate: „Nu te grăbi să te desfășori în prima carte a lui Heraclit din Efes, căci nespus de grea este cărarea ce o ai de străbătut. N-ai să dai decît de obscuritate și de un întuneric în care nu licărește nici o lumină. Dacă însă te conduce un inițiat, cartea devine mai luminoasă decît strălucirea soarelui". *(Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 327*)*.

[2] Ion Banu, op. cit., p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

a contrariilor, a opoziției și unității lor: existență-nonexistență, concordanță-discordanță, unu-multiplu, consonanță-disonanță, viață-moarte, tinerețe-bătrînețe, sclavi-liberi, război-pace, bine-rău. Logos-ul este universal, cum spuneau, și universale sînt și contradicțiile pe care se întemeiază, iar aceasta decurge din universalitatea mișcării, a luptei, a schimburilor calitative, a apariției noului.

„Unitatea exclude contradicția, spuneau eleații. Unitatea este contradicție, spune Heraclit. Contradicția dintre rigiditatea aerului și încordarea coardei se exprimă în funcția unitară a instrumentului, în funcția lansării săgeții... Heraclit exprimă nu numai esența dinamică a focului, dar și universalitatea fenomenului *dedublării* oricărei entități unitare".[1]

Iată și unele texte semnificative din Heraclit în această problemă dialectică esențială a contradicțiilor:

„Cele spuse se acordă și din cele discordante rezultă cea mai frumoasă armonie".

„... ei nu înțeleg cum cele discordante se acordă; există o armonie a tensiunilor opuse...".

„Ca unul și același lucru coexistă în noi viața și moartea, veghea și somnul, tinerețea și bătrînețea; ultimele preschimbîndu-se, devin primele la rîndul lor și, printr-o nouă schimbare, devin ultimele"[2].

Orice conflict sau ruptură de echilibru duce nu la haos, ci la constituirea unui nou echilibru. Contradicția nu exclude armonia ca atare posibilă și ca moment necesar al devenirii, ci armonia așa-zis finală, definitivă care ar suprima lupta contrariilor. Contradicția nu ține doar de domeniul vizibilului și exteriorului; există contradicții exterioare, perceptibile, și contradicții interioare, invizibile, dar la nici unul din aceste nivele, contradicția nu e separată de armonie sau invers. Contradicția este un principiu de geneză, de autodeterminare și dezvoltare.

Problema cunoașterii ca problemă distinctă apare pentru prima dată în filosofia greacă la Heraclit și eleați. Societatea greacă moștenise, în întregul ei, din epopeea homerică, o mentalitate spartană a misterelor, a ritualului orfic. Filosofia heracliteană înseamnă triumful rațiunii bazată pe experiență și confruntată

[1] Ion Banu, *Studiu istoric*, în *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 1, p. CXII–CXIII.

[2] Op. cit., I, 2, p. 351, 357, 362.

Scanned with OKEN Scanner

cu conflictele ce apar în chiar universul cugetării, îndeosebi prin autochestionarea spiritului asupra propriei sale lucrări. Heraclit a abordat problema cunoașterii de pe pozițiile unei gnoseologii materialiste; baza cunoașterii o constituie *activitatea simțurilor* cu condiția de a trata cu *spirit critic* datele sensibile fără a institui însă — ca Parmenide — o prăpastie între nivelul senzorial și cel rațional. Valoarea mărturiei simțurilor depinde și de *calitatea rațiunii*, care trebuie să țină seama de complexul dat al împrejurărilor, deși ea e lipsită încă de tehnica pe care și-o va însuși mai tîrziu prin dezvoltarea științei logice. Ca dialectician, Heraclit și-a dat seama de posibilitatea unei cunoașteri adecvate sau a uneia inadecvate. După Heraclit, „nu există adevăr în cunoașterea sensibilă". De aceea, „o judecată sănătoasă este cea mai mare virtute, iar înțelepciunea înseamnă ca în vorbă și în faptă să te conformezi adevărului, dînd ascultare naturii lucrurilor".[1]

Găsim la Heraclit un început al distincției, delimitării și autonomizării fenomenelor studiate, de unde și o primă depășire a indistincției primare în planul cunoașterii, un început deci în constituirea unor discipline, cum ar fi:

— *filosofia religiei*, rezultînd din atitudinea sa critică față de mitologie și religie. Important este nu să-i aplicăm o etichetă — panteist, ateist etc. — ci să înțelegem spiritul critic-raționalist și iluminist al gîndirii sale: explicarea fenomenelor, a lumii în ansamblul ei, fără a face apel la religie, ci la tensiunile proprii ale substanței-foc , căci nu zeul, ci focul este cel ce cîrmuiește lumea. În măsura în care recurge la o terminologie religioasă, aceasta are la el o funcție alegorică și metaforică sau una simbolică și nu mistică: Dumnezeu este însuși logos-ul divin, este un atribut pentru suprem, absolut etc., divinul fiind, de fapt, o formă a umanului;

— *filosofia socială* nu ajunge la conștiința de sine, nu se operează încă o distincție clară între natural sau cosmic și social, dar Heraclit începe să observe fapte ce alcătuiesc mediul social încă subordonat sau făcînd parte din cel cosmic; el intuiește, chiar ceea ce am putea numi o *ordine socială* și *politică* ideală,

[1] Idem, p. 364.

conformă deci cu logos-ul în care concordă — întocmai ca și pe scena politică a cetății — lupta și armonia contrariilor;

— *filosofia morală:* decurge din aceeași înțelegere a logos-ului ca *armonie între dreptate* și *ordine;* legea morală este conformarea comportamentului cu logos-ul; altminteri, arta educației va consista în a-i învăța pe elevi „să încalce legea în chip legal", să săvîrșească nedreptatea în cadrul dreptății, „să înșele, să fure, să răpească, să-și însușească bunuri prin forță..."; [1]

— *filosofia artei* decurge, înainte de toate, din poeticitatea expresivă a *Poemului naturii*, dar și din opiniile sale despre artă; sculptura nu trebuie să se limiteze la imitația trupului fără a înțelege sufletul; arta ca imitație reprezintă un exemplu strălucit de armonie obținută prin unirea contrariilor: amestecul culorilor, concordanța dintre portrete și modele, armonizarea sunetelor atît de diferite, precum și concordantul și discordantul, consonanța și disonanța în muzică. După Heraclit deci, armonia se naște și în muzică din forțe contrarii. „În toate, egalitatea e frumoasă; excesul sau lipsa dimpotrivă. „Dacă cineva întrece măsura, lucrurile cele mai plăcute devin cele mai neplăcute".[2] Și după, conchide Tatarkiewicz: „Doctrina armoniei ivită din contrarii a reprezentat contribuția heraclitică specifică în domeniul esteticii".[3]

8. Un personaj ciudat și un model artistic-etic al creației cosmice

Empedocle din Agrigent, personalitate multilaterală în înțelesul antic al cuvîntului — filosof, poet, muzician, medic, mare orator (s-a spus despre el că a inventat retorica), preot, legislator, profesor, a fost una din cele mai spectaculare figuri ale vremii sale: avînd despre sine o conștiință hipertrofiată a valorii proprii, se manifestă cu aroganță și semeție, cu o vanitate puțin obișnuită: deși se asemuia singur cu zeii, a refuzat coroana regală pe care concetățenii săi i-o ofereau; era un apărător al democrației și

---

[1] Idem, p. 347.

[2] Apud Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. I, *Estetica antică*, Editura „Meridiane", 1978, p. 135.

[3] Op. cit., p. 133.

un adversar al tiraniei. Avea, de asemenea, o înaltă conştiinţă a binelui public prin asanări de mlaştini şi vindecări „miraculoase" etc.* Pînă şi moartea i-a fost învăluită într-o legendă poetică potrivit căreia s-a aruncat în craterul Etnei, lăsînd astfel impresia unei dispariţii zeieşti.

Hölderlin a scris un poem *Moartea lui Empedocles* (tradus de Şt. Aug. Doinaş) din care prof. I. Banu reproduce ca motto un fragment în capitolul pe care i-l consacră:

„O, Natură măreaţă, căreia i-am fost tovarăş!...
Oare-n mine, Viaţă, a răsunat adînca-ţi melodie
Şi oare eu am auzit aievea străvechea-ţi armonie,
O, Natură fără de margini?...
Oare n-am trăit eu cu-acest preasfînt pămînt, cu aceste
Raze, cu tine, care-mi eşti mereu în suflet, Tată Ether".[1]

I se atribuiau sau îşi atribuia singur versuri cu puteri magice. De altfel, prin tot felul său de a fi, prin comportament, îmbrăcăminte** etc., contribuia singur la crearea acelei atmosfere de legendă, ce s-a creat în jurul său, ca un personaj bizar, insolit.

Şi-a sacrificat averea pentru binele public şi nu a obosit denunţînd vicii morale personale sau publice, ceea ce l-a făcut pe Léon Robin să scrie că a fost un fel de Savonarola sau, cum s-a spus, un iacobin mistic, care se simţea chemat să aducă fericire pentru toţi grecii.[2]

---

* Heracleides, în *Istoria femeii leşinate* (care ne prezintă şi versiunea „zeiască" a morţii sale) relatează „cum a devenit Empedocles celebru, prin faptul că a readus la simţire pe femeia care părea moartă" *(Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 428).

[1] Strabon relatînd versiunea unei asemenea morţi, ne spune că s-ar fi găsit una din sandalele de bronz pe care le purta nu departe de buza craterului, iar Horaţiu în *Ars Poetica* scria: „Cînd rătăcind cu privirea spre ceruri, acesta-şi declamă / Versurile, de se-ntîmplă să cadă-n vreun puţ sau vreo groapă / Ca păsărarul cu gîndul la mierle, poate să strige / Cît va putea „ajutor, cetăţeni!", căci nu-l scoate nimeni; / Totuşi, de-ar vrea cineva să-i dea ajutor, aruncîndu-i o / Funie ce, poţi fi sigur, că nu dinadins a făcut-o / Şi că de moarte nu vrea să scape? / I-aş lămuri, prin / Moartea poetului sicilian Empedocles. Acesta / Vrînd să treacă drept zeu, a sărit în Etna aprinsă / El rece fiind. Aibă deci şi poetul dreptul să piară / Dacă-l salvezi, cînd el nu vrea, e ca şi cum l-ai ucide" / (cf. idem, p. 435).

** Favorinus, în *Amintiri*, povesteşte că purta haine de purpură, încins cu o centură de aur, sandale de bronz şi o coroană delfică de lauri (cf. op. cit., p. 430).

[2] Léon Robin, *La Pensée Grecque*, p. 120.

Între poemele sale sînt citate *Expediția lui Xerxes*, *Imn către Apollon*, *Persika*, dar lucrările care l-au consacrat au fost *Despre natură* și *Purificări*. Însăși comparația acestor două lucrări pune în lumină ciudățenia personajului: o lucrare realistă, pătrunsă de spirit științific și alta opusă, de taumaturgie magică sau — altfel spus — *realism fizical* și *învățătură pythagoreică mitizantă*.

„Magnificența literară a celor două poeme... ale lui Empedocle, singurele care i se pot atribui cu certitudine, a fost prețuită de atît de numeroși admiratori, încît vreo mie de versuri, aproximativ o cincime din ele, s-au mai păstrat". [1]

Ontologia lui Empedocle este, în esență, materialistă, are la bază cele 4 elemente — pămînt, apă, aer, foc — socotite drept principii, dar nu transformabile ca la milesieni, ci imuabile, nesusceptibile de transformare. Cum observă cu îndreptățire prof. Gh. Vlăduțescu:

„Filosoful reușește să salveze condiția principiului, aceea de a fi intransformabil ca principiu, și în plus, să justifice și generarea lucrurilor, dar cu prețul separării mișcării. De aceea și apare perechea *Philia-Neikos* distinctă de tetradă — aer, apă, foc și pămînt". [2]

Într-adevăr, *mișcarea* nu este — ca la Heraclit — inerentă elementului sau elementelor alcătuitoare ale existenței, ci e izolată de acestea și pusă pe seama a două principii contradictorii — *Philia și Neikos*, care „alternează ca succesiune de contrarii, dar nu angajează ideea dialectică de dedublare concomitentă a unitarului". [3] Asocierea mitică a acestor elemente, plus pămîntul cu zeități (Zeus — efervescența și eterul, Hera — pămîntul, dătător de viață, Aidoneus — aerul) este o simplă metaforă poetică, fără nici un rol funcțional. Explicația este materialistă: „Din cele patru elemente, așadar, se constituie întregul, natura acestora fiind alcătuită din contrarii, din uscăciune și umiditate, din căldură și frig; această natură produce întregul prin analogie și amestec reciproc și suportă schimbări parțiale, fără să accepte dizolvarea întregului". [4] Iar aceasta se produce prin *Philia*, care desparte elementele și *Neikos* care le unește. Aristotel a interpretat

---

[1] Idem, p. 121.
[2] Gheorghe Vlăduțescu, *Filosofia în Grecia veche*, Editura „Albatros", 1984, p. 102.
[3] Ion Banu, *Studiu istoric*, op. cit., vol. I, 1, p. CXXXIII.
[4] Op. cit., I, 2, p. 442.

Scanned with OKEN Scanner

poziția sa astfel: în natură există nu numai ordine și frumusețe dar și dezordine, urîțenie, ba chiar se întîmplă ca răul să prevaleze asupra Binelui și Frumosului: cauzele acestora se află în cele două principii: Philia este cauza celor bune, Neikos a celor rele. Empedocle a transpus deci fapte ale universului uman etic și estetic în plan cosmic general, făcînd din ele agenți ai separării sau amestecului elementelor. Acțiunea contradictorie a celor două principii — de unire, de dezunire, de îmbinare și dezbinare, de distrugere și creație, îl face pe Empedocle să distingă între Universul activ în care se petrec toate aceste procese și materia inertă a restului. „Empedocle consideră Universul unic, dar Universul nu constituie întregul, ci doar o mică parte a întregului, restul fiind materie inertă". [1]

O atare poziție i-a permis filosofului din Agrigent să explice deopotrivă *unitatea* și *diversitatea* lumii, dar aceasta din urmă este văzută mai mult ca alternanță a unului și multiplului și nu ca diversificare calitativă propriu-zisă. Empedocle a fost un spirit științific-laic înaintat, care nu are nevoie de a recurge la divinitate pentru explicarea lumii, dar poziția sa este aceea a unui mecanicist de vreme ce însăși *Philia* și *Neikos* acționează ca două forțe mecanice. În multe probleme de medicină, fiziologie, psihologie, el se comportă de asemenea ca un mecanicist (de pildă în explicarea senzațiilor), dar el era un pasionat adept al cunoașterii naturii și al cunoașterii omului. Iată o mărturie din Hippocrate, care-l vizează și pe gînditorul nostru: „Unii medici și învățați susțin că nu e cu putință să cunoască medicina cel care nu știe ce este omul și că se cuvine să învețe acest lucru cel care are de gînd să vindece cum trebuie pe oameni. Afirmația acestora e proprie filosofiei, așa cum (spun) Empedocles sau alții, care, scriind despre natură, au arătat de la început ce este omul și cum s-a născut el mai întîi și de unde provine constituția sa... Cred că o cunoaștere limpede despre natură nu reiese de nicăieri de altundeva decît din medicină". [2] Și dacă mecanicismul său influențează interpretările fenomenelor organice sau umane, nu e mai puțin adevărat că el este totuși atenuat atunci cînd e confruntat cu complexitatea structurală a acestor fenomene.

Un exemplu ni-l oferă și modul în care înțelege *criteriul adevărului* pe care trebuie să-l căutăm nu în senzații, ci în „dreapta

[1] Aëtius, I, 5, 2, in op. cit., I, 2, p. 446.
[2] În op. cit., p. 456.

rațiune", care este parțial de *natură divină*, parțial de *natură umană*, ceea ce constituie de asemenea o metaforă pentru partea superioară, de adîncime și statornicie a minții noastre.

Iată un fragment din *Despre natură*, I, II:

„Limitate doar sînt ale noastre organe de simț ce
Răspîndite-s pe mădulare. Multe necazuri
Ne copleșesc ce-ale gîndului aripi mereu ni le taie;
Cît viețuiesc privind doar la mica lor parte de viață.
Soarta grăbită urmîndu-și oamenii zborul încercat
Și precum fumul se-nalță, convinși doar de lucrul de care
S-a lovit fiecare în drumu-i, răznit pretutindeni
Fiecare se laudă însă că totul găsit-a
Astfel cele ce nu pot de oameni să fie văzute,
Nici auzite, nici cu mintea vreodată cuprinse,
Tu, pentru că te-ai desprins (de gloată) le vei cunoaște
Dar nu mai mult decît a putut să se-nalțe o minte
Muritoare". [1]

Empedocle respinge ideea nașterii și morții ca apariție din neant și dispariție în neant; pentru el aceste fenomene nu sînt altceva decît asociere, combinare sau disociere și distrugere de elemente. Și aceasta pentru că în univers nu există nici vidul pur și nici plinul pur.

„Altceva-acum doresc să-ți comunic: din tot ce există
Nici un lucru naștere n-are, nici capăt în moartea
Distrugătoare, ci numai amestec și disociere
De elemente ce-au fost reunite; însă la oameni
«Naștere» — aceasta se cheamă
. . . . . .
căci nu au cuget profund acei ce
Nădăjduiesc că se naște ceva ce n-a fost mai-nainte
Sau că moare ceva și piere cu totul". [2]

Aceste versuri ar trebui să fie strigate cu glas tare — spune Plutarh pentru cei ce au urechi să audă, anume că (Empedocle)

[1] Op. cit., p. 457—458.
[2] Ibidem

nu exclude naşterea, ci numai naşterea din nefiinţă, nici pieirea ci numai pieirea totală, adică pe aceea care duce la nefiinţă".

„Căci din ce nu există nu poate ceva să se nască
Cu neputinţă-i la fel, ca ceea ce este să piară
În întregime, fără ca nimeni să ştie". [1]

În toate aceste procese de naştere şi pieire, *Neikos* ca distrugător, este *demiurg* şi *creator* al naşterii tuturor celor ce s-au născut, iar *Philia* este principiu al săvîrşirii şi schimbării lucrurilor, al revenirii la unitatea cosmică. *Neikos* şi *Philia* sînt nemuritoare, nenăscute, au existat şi vor exista dintotdeauna.

Modelul creaţiei cosmice este la Empedocle *artistic* şi nu *teologic-religios*:

„Astfel cum pictorii, mîndri bărbaţi pricepuţi-n-ale artei,
Căci o-nţeleg, cînd statuile lor şi le-mpestriţează.
Şi iau cu mîinile lor substanţe multicolore
Armonios mestecîndu-le în diverse proporţii
Şi făuresc imagini aşijderea celor reale,
Chipuri de pomi şi bărbaţi şi femei şi fiare şi păsări,
Peşti, ce în apă hrana şi-o află, şi zei fără moarte
Ce excelează-n cinstire, tot astfel să nu te înşele
Mintea-ţi de amăgirea aceasta că lucruri diverse,
Cîte se văd şi pier, din altă parte venite-s.
Ci cînd auzi povestea (că vin) de la divinitate,
Limpede tu să cunoşti (fără greş amănuntele-acestea)". [2]

De altminteri însăşi proiectarea celor două principii la scară cosmică — *Neikos*, *Discordia* şi *Philia* — Prietenia, conferă Universului activ (ca şi operei sale ce încearcă să-l descrie şi să-l explice) un sens *dramatic*, adesea profund şi tulburător.

Lui Empedocle îi aparţin şi vorbele devenite proverb: „...Frumos să-l spui şi de două ori se cuvine".

Astfel, prin filosofie, ajungem şi la *modelul moral* al omului, la virtute, deci la omul „mereu în acord cu sine însuşi, nedispreţuind propria-i persoană, plin de împăciuire şi înţelepciune faţă de sine". [3]

---

[1] Op. cit., p. 476—477.

[2] Op. cit., p. 482.

[3] Idem, p. 484.

Scanned with OKEN Scanner

După Empedocle, atît raţiunea ca atare, cît şi dualitatea categorică Bine-Rău, nu aparţin doar omului, ci întregului univers. Poate tocmai această unitate de esenţă a omului cu universul îi dădea filosofului nostru o mare încredere în forţa cognitivă şi practică a minţii umane.

„De îţi sădeşti adînc în minte aceste doctrine
Şi le păzeşti cu strădanii curate şi bune intenţii,
La îndemînă toate ţi-ar fi de-a lungul vieţii.
Ba chiar şi altele vei dobîndi pornind de la ele;
Căci aste învăţături mereu se dezvoltă în inimi
După propria fire ce fiecare o are.
Dar dacă tu tînjeşti după altfel de lucruri,
Cum sînt la oameni unii de fleacuri ce-ntunecă mintea,
Cu-adevărat ele te-ar părăsi cu scurgerea vremii
Căci ele tind să se regăsească-n urmaşi, din iubire
Căci, află bine, toate pe lume putere adastă
De-a gîndi şi de-a înţelege
.....
Vei afla chiar şi leacuri ce fost-au găsite-mpotriva
Bolilor grele şi-a bătrîneţii, căci eu cu toate acestea
Numai pe seama ta aş vrea împlinire să afle:
Astfel, tu vei opri violenţa neobosită,
A vîntoaselor ce se aruncă peste ogoare
Şi cu suflarea lor distrug cîmpii cultivate
Dacă vei voi, din contră, s-aduci bune vînturi
Vei crea pentru oameni seceta binevenită“.[1]

Efecte cu mult mai simplificatoare are mecanicismul său în teoria cunoaşterii: reprezentările, imaginile asupra lumii se produc ca urmare a faptului că de la obiectele văzute emană efluvii care pătrund prin ochii noştri înăuntru şi realizează vederea. Aceste efluvii sînt corpusculi perceptibili cu simţurile; trebuie să existe deci o potrivire între aceste efluvii şi organele de simţ.

Raţiunea cea dreaptă ţine cumpăna între lumea perversă guvernată de *Neikos* şi lumea dreaptă, dotată cu inteligenţă, cîrmuită de *Philia;* ea uneşte cele despărţite de *Neikos* şi le armonizează în unitate prin *Philia*. Această raţiune ce conlucrează cu *Philia* mai este denumită „Muză“.

[1] Idem, p. 512—513.

Zeii nu sînt radical diferiţi de noi, aşa cum noi nu sîntem diferiţi de animale. O singură suflare străbate întreg Universul — ca un fel de suflet universal, care ar trebui să ne facă să ne abţinem de la uciderea celor însufleţite, ca să nu mai vorbim de uciderea oamenilor între ei.

„Nu veţi mai înceta cu uciderea care aduce
Suferinţe? Nu vedeţi cum unii pe alţii
Vă sfîrtecaţi prin a minţii voastre nechibzuinţă?“.[1]

Şi astfel, prin creaţia sa poetică, Empedocle ne propune (şi ne îndeamnă la) un *model de viaţă* întemeiat pe *cunoaştere* şi *acţiune*, pe armonizarea valorilor *etice* cu cele *estetice* ca o condiţie a stării de fericire.

9. Înţelepciunea materiei sau despre un principiu raţional de unitate a lumii

Numele lui Anaxagoras din Klazomene, elev al lui Anaximenes, este legat de cel al lui Pericle, de climatul fertil de efervescenţă şi stimulare spirituală, cel mai fertil din întreaga istorie a Greciei antice şi a Atenei. A fost cel dintîi filosof ionian care a adus filosofia la Atena, deschizînd aici seria marilor filosofi greci ai perioadei clasice.

In *Phaedros* de Platon se arată că toate artele de interes major au nevoie de subtilitate ingenioasă şi de cercetare asupra naturii. Tocmai de aici porneşte acea elevaţie spirituală şi desăvîrşire în toate dobîndite de Pericle spre a se dezvolta armonios, sub înrîurirea a doi maeştri: Anaxagoras şi Damon. Plutarh în *Pericle* scrie de asemenea: „Cel care a venit cel mai des în contact cu Pericle, cel care i-a insuflat deosebită demnitate şi un mod de a gîndi mult mai serios decît mentalitatea demagogică, ridicîndu-i valoarea caracterului, a fost Anaxagoras din Klazomene, pe care oamenii de atunci l-au supranumit *Nous*, fie că admirau marea lui pricepere în ştiinţa naturii, pe care o întrevedeau remarcabilă, fie pentru că el cel dintîi a statornicit pentru toate ca principiu al orînduirii lumii, în loc de destin sau necesitate, pe *Nous* pur

[1] Op. cit., p. 524.

și neamestecat, care separă și ordonează homoiomeriile în toate cîte au fost amestecate". [1]

În același spirit se pronunță și Hegel: „În epoca lui Pericle are loc cea mai înaltă dezvoltare a comunității morale, acum avem punctul-limită cînd individualitatea este încă menținută sub puterea și în cuprinsul generalului... Atena a fost sediul unei coroane de stele ale artei și ale științei. După cum cei mai mari artiști se adunaseră în Atena, tot astfel și-au trăit viața cei mai vestiți filosofi și sofiști: Eschil, Sofocle, Aristofan, Tucidide, Diogene din Apolonia, Protagora, Anaxagora și alți filosofi originari din Asia Mică. Asia Mică însăși a ajuns sub dominația perșilor, odată cu pierderea libertății ei murind și filosofia sa". [2]

Acuzat de atitudine nonconformistă, lipsită de respect față de zeii cetății — dar și pentru a se lovi indirect în protectorul și elevul său Pericle — a fost judecat și condamnat, nu se știe exact dacă la exil sau la moarte — după care a plecat în exil, ajutat de însuși Pericle. A trăit ultimii ani în exil, în orașul Lampsakos, unde a și murit.

Cetățenii orașului l-au înmormîntat cu cinste și onoruri și i-au scris pe mormînt: „Aici odihnește Anaxagoras care, pentru a cunoaște adevărul desăvîrșit, a străbătut ordinea cerească pînă la limita sa". După aceea i-a fost ridicat un monument consacrat alegoric spiritului și adevărului. De la Anaxagoras au rămas mai puține fragmente, totuși destule spre a-i putea reconstitui concepția filosofică.

Ontologia sa se întemeiază pe două principii:

— cel al *homoiomeriilor*, particule de substanță, fizicale, originare, necreate, indestructibile, imuabile, în număr infinit, a căror articulare și transformare asigură diversitatea calitativă a lumii. Calitatea lucrurilor depinde de proporțiile homoiomèriilor. După prof. I. Banu acest mod de a înțelege structura materiei a pregătit terenul pentru ipoteza atomistă Leucip-Democrit. Anaxagoras admite deci calitatea și chiar existența unor cupluri de contradicții în cadrul acestei structuri a lumii, dar nu admite schimbarea calitativă a lucrurilor, deși acestea se nasc și pier prin asocierea homoiomeriilor. „Lucrurile, ontologic vorbind, vin după universalii care sînt nemijlocit legate de principiu". Deci într-o „scară"

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 2, p. 561.
[2] Hegel, op. cit., p. 306.

a existentului, a existentului conceptualizat, se înțelege, avem de a face mai întîi cu principiul, apoi cu universaliile și în fine cu individualele.

Nesfîrșite ca număr și venind din identitatea de sine a principiului, ele transmit lucrurilor regimul de ființare metafizică. Așa încît lucrurile se pot descrie și din perspectiva și cu mijloacele metafizicii. Cum însă lucrurile sînt altceva și altfel decît principiul (principiile), ele aparțin și planului de descriere fizică".[1]

Nous este cel de-al doilea principiu al ontologiei lui Anaxagoras; termenul ca atare nu trebuie redus la înțelesul psihologic (intelect, inteligență), el are, înainte de toate, un sens ontologic, exprimat destul de bine printr-o sintagmă, folosit și de prof. Banu ca titlu al capitolului consacrat lui Anaxagoras — *Înțelepciunea materiei*. Raportat la natură este un *principiu al mișcării* din interior, ca autodeterminare a homoiomeriilor, un *principiu al ordinei și regularității*, concentrînd tot ce este bun și frumos, relația justă dintre lucruri; „capacitatea ordonatoare a lui *nous* apare ca atribut al unei anumite conștiințe: *nous* cunoaște; deci gîndește, e *atoateștiutor*".[2] Trecem astfel pe nesimțite din planul ontologic, în cel *gnoseologic* și *psihologic*. După Hegel, care a zăbovit mult asupra acestui principiu, el ar fi însăși esența simplă a lumii ca absolut, o primă determinație subiectivă care devine apoi determinație obiectivă. Dar nu poate să fie esență a lumii ceva care nu poate exista de sine stătător și nu constituie originea lucrurilor. *Nous* reglează *raporturile homoiomeriilor* — adevărata origine a lucrurilor, determină *dinamismul* lumii. Nu cred că este vorba de un sens de *deus ex machina*, cum susține prof. Banu. După Aristotel tot prof. Banu scrie: „Se vede dificultatea de a identifica pe *nous* prin intermediul conceptelor familiare nouă. Gîndirea presupune conștiință de sine, libertate și inventivitate Or *nous* nu posedă atari facultăți".[3] Nu posedă atari facultăți atunci cînd acest principiu reglator și ordonator se manifestă la nivelul materiei, cînd este de ordinul lui *physis*, dar el nu se limitează la *ordinea naturală*, ci cuprinde și *ordinea umană a conștiinței*. În acest sens, Hegel îl citează pe Aristotel: „El nu

[1] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 115.
[2] Ion Banu, *Studiu istoric*, in op. cit., I, 1, p. CXLVI—CXLVII.
[3] Idem.

distinge totdeauna precis sufletul de *nous*. Fără îndoială, adesea vorbeşte Anaxagoras despre *nous* ca despre cauza frumosului şi a ceea ce este just".[1] Într-adevăr, la acest nivel sau în această ipostază, *nous* depăşeşte ordinea naturii şi ne introduce în cea a spiritului şi culturii. Aceasta concordă cu o altă formulare a lui Ion Banu: „Spre deosebire de Gomperz care spunea că *nous* nu e nici materie, nici spirit, am prefera să spunem că e şi materie şi spirit; e primordial materie, dar subsecvent încărcată de spiritualitate".[2]

Léon Robin vede *originalitatea* lui Anaxagoras, înainte de toate, tocmai în postularea acestei cauze motrice, capabilă să depăşească imobilitatea esenţială eleată a fiinţei[3], iar Anton Dumitriu subliniază importanţa sa faţă de concepţia înaintaşilor lui. Şi pentru aceştia lumea apărea ca o lume dominată de lege, dar la Anaxagora, organizarea lumii, ordinea ei, cere o explicaţie: lumea este ordonată şi această ordine nu este decît expresia unei inteligenţe independente de ea.[4]

Este şi opinia lui Ed. Zeller care scria că adevărata semnificaţie filosofică a sistemului lui Anaxagoras rezidă în teoria inteligenţei[5], deoarece nu este vorba doar de un principiu nou introdus în filosofie prin ideea de *inteligenţă**, dar prin aceasta se deschide o perspectivă nouă în dezvoltarea filosofiei.[6]

Nous este un principiu de unitate a lumii, în sensul reglării şi ordonării homoiomeriilor, prin el înţelegem deci ordinea naturii, dar şi pe cea a culturii, unitatea şi deosebirea dintre ele, este cauza lor eficientă, în sensul că prin el are loc procesul de *in-formare* a lucrurilor, pornind de la homoiomerii. *Nous* domină şi dirijează totul, atît în orînduirea cosmică sensibilă, cît şi în cea inteligibilă.

În concluzie, Anaxagoras a împămîntenit filosofia la Atena, încărcat cu marea tradiţie a ştiinţei ioniene, dînd dovadă de o excepţională *demnitate morală*, de o mare bogăţie a informaţiei ştiinţifice, de acuitatea gîndirii, lipsa prejudecăţilor, rară abnegaţie de a renunţa la avuţiile sale pentru a se dedica exclusiv ştiinţei şi

---

[1] Hegel, op. cit., p. 314.
[2] Ion Banu, loc. cit., p. CXLIX.
[3] Cf. Léon Robin, op. cit., p. 150—151.
[4] Cf. Anton Dumitriu, op. cit., p. 83.
[5] Ed. Zeller, op. cit., II, p. 437.
* Cu rezerva însă că *nous* are o semnificaţie ontologică mai largă şi mai profundă, nu se reduce la înţelesul psihologic sau chiar gnoseologic al inteligenţei.
[6] Ed. Zeller, idem, p. 433.

Scanned with OKEN Scanner

meditației. El manifesta de asemenea spirit critic, o atitudine radicală față de mituri pe care le considera ca avînd doar o valoare alegorică. Deși *nous* are la el, cum am văzut, o semnificație ontologică, Anaxagoras a prețuit și rațiunea în sens uman, ca armă supremă a omului în activitatea cognitivă și explicativă-practică a acestuia.

10. Atomii lui Democrit — înțeleptul păstor de cuvinte

Atomismul antic a fost cea dintîi filosofie materialist-ateistă a antichității, un moment revoluționar în istoria conceptului de materie, prima depășire adînc semnificativă a materialismului naiv al școlii din Milet. Întemeietorii săi sînt Leucippos și Democrit care — așa cum s-a spus — au uriașul merit de a fi lansat în lume marele cuvînt *atom*, genială intuiție care a străbătut secolele și a fost reluată, reconsiderată și argumentată în știința modernă.

Fără a putea avea vreo simpatie sau atracție față de această filosofie, Hegel scria totuși cu obiectivitate:

„Leucippos este autorul faimosului sistem *atomistic* care, reînviat în epoca modernă, a fost considerat ca fiind principiul investigației raționale a naturii". [1]

Separarea celor doi fondatori este extrem de dificilă. Era chiar pentru comentatorii antici. Aristotel i-a tratat împreună. Unii au contestat chiar existența celui dintîi, ca Epicur de pildă, poate și pentru a nu lăsa cu nimic umbrit sau împuținat numele idolului său. În monumentala lucrare *Filosofia greacă pînă la Platon*, pe care am citat-o mereu, Constant Georgescu se arată însă pe deplin convins de existența lui Leucippos, a cărui imporanță excepțională contrastează într-adevăr cu sărăcia datelor biografice. S-a născut și a crescut în atmosfera cultural-filosofică atît de fertilă a Ioniei, a emigrat apoi în Grecia Mare, unde a fost probabil elev al Școlii eleate, după care a plecat din nou și s-a stabilit definitiv în nordul Mării Egee, la Abdera, unde a întemeiat o școală filosofică, avîndu-l ca elev și pe Democrit. Scrierile sale datează din a doua jumătate a sec. V. Autorul citat mai sus ia în considerație și unele afirmații (mi se pare prea mult spus „mărturii") tîrzii ale lui Strabon, Sextus Empiricus, Diogenes

[1] Hegel, op. cit., p. 289.

Scanned with OKEN Scanner

Laertios, după care doctrina despre atomi ar fi fost introdusă de fenicianul Mochos din Sidon, înainte de epoca războiului troian. Numai că, acest fenician este o figură tot atît de legendară ca cea a lui Zalmoxis sau a libianului Atlas, împreună cu care este citat. „Supoziția conform căreia un atare personaj ar fi servit ca intermediar fenician pentru importarea atomismului din filosofia veche indiană în Grecia, nu poate fi în nici un chip argumentată, nici nu există informații cît de cît credibile despre legături atît de vechi între cultura greacă și cea indiană. Cîteva din propozițiile de bază ale atomismului (ideea de „atomi" în primul rînd) au fost fundamentate de Leucippos, care însă, neîndoielnic, nu le-a tratat în chip minuțios". [1]

Aristotel scria că eleații, în disprețul faptelor și cu riscul de a atinge demența, au proclamat unitatea și imobilitatea absolută a Ființei. Leucippos a intrat în conflict cu maeștrii săi, nu a urmat beția lor logică, a făcut concesii experienței sensibile spre a salva *pluralitatea* și *mișcarea*, *multiplicitatea* infinită a lucrurilor. În acest spirit scrie și Constant Georgescu: „Teoria sa în care atomii sau plinul absolut, increați și eterni, neschimbați în sine, dar producători de schimbare, și aflați în mișcare eternă în vid, adică în golul absolut, era de natură să împace repaosul etern al lui Parmenides cu schimbarea eternă a lui Heraclit. Dar Leucippos nu s-a mulțumit să ofere o strălucită ipoteză teoretică obținută pe cale deductivă, ci a căutat să-și dovedească existența reală a vidului". [2]

Dacă e să sintetizăm ideile ce i se atribuie de către autorii antici, antologați în volumul citat, ne-am opri la următoarele:

— infinitatea lucrurilor și trecerea unora în altele într-un univers în parte vid, în parte plin cu corpuscule;

— lumile se nasc prin îmbinarea acestor corpuscule și pătrunderea lor în vid; „Lumile se nasc astfel: *prin rupere din infinit*, multe corpuscule felurite ca formă se mișcă într-un *vid imens* și adunate la un loc produc un unic vîrtej cosmic" [3] și intră astfel în coliziune unele cu altele. Și mai departe se expune procesul de naștere a lumilor, inclusiv a *Pămîntului*, prin teoria vîrtejului de atomi, a rotirii care împinge spre centru corpusculele agitate;

[1] Constant Georgescu, *Atomismul. Notă introductivă* în *Filosofia greacă pînă la Platon*, vol. II, Partea I, p. 373—376.
[2] Loc. cit., p. 376.
[3] Op. cit., p. 377.

— potrivit acestei teorii, care nu anulează nici naștere, nici distrugere, nici mișcarea și pluralitatea lucrurilor, prin postularea vidului se face posibilă mișcarea, coexistența și tensiunea dintre existent și nonexistent. Deci „existentul nu există întru nimic mai mult decît nonexistentul" și deci, „amîndouă sînt în mod egal răspunzătoare pentru naşterea lucrurilor".

Citatele care se dau provin din lucrarea sa *Marea cosmologie*, pierdută desigur ca atîtea altele. Și iată o propoziție care îi aparține în mod cert: „Nici un lucru nu se petrece la întîmplare, ci toate se nasc ca efect al unei cauze raționale și sub imperiul unei necesități". [1]

Rezultă de aici o anume identificare nu a cauzalității în general — cum s-a spus — ci a unei cauze raționale cu necesitatea, iar termenul *întîmplare* nu are înțelesul modern, ci înseamnă ceva lipsit de o cauză.

Oricare și oricîte vor fi fost meritele lui Leucippos, cert este că atomismul a devenit ceea ce a fost în antichitate și a rămas pînă în epoca modernă cînd a dobîndit o fundamentare științifică, datorită lui Democrit. Prestigiul acestuia a fost enorm, încă din timpul vieții și așa a rămas pînă astăzi. Prof. I. Banu i-a surprins foarte bine destinul scriind:

„Democrit din Abdera (aprox. 460—370 î.e.n.) reprezintă unul din cazurile rare din istoria filosofiei în care un gînditor înălțat pe piedestalul veneraţiei publice de către înșiși contemporanii săi, rămîne acolo vreme de milenii, iar critica zilelor noastre nu face decît să-l înalțe și mai sus ținînd seama și de vastitatea operei create de el și de prestigiul dobîndit în ochii contemporanilor și — mai presus de orice — de însemnătatea perenă a descoperirilor sale". [2]

Prestigiul său rezultă și din atitudinea pe care au avut-o față de el adversarii săi, în primul rînd Platon care ar fi vrut să-i ardă scrierile, dar doi pythagoricieni l-au împiedicat — era cu totul inutil, oricum erau foarte larg răspîndite —, nu-i pomenește niciodată numele, dar e totuși influențat de Democrit, de pildă

[1] Op. cit., p. 393.

[2] Ion Banu, *Studiu istoric*, in op. cit., I, 1, p. CLXXII.

în *Timaios*. Timon, un filosof sceptic, poet, autor de drame satirice, tragedii, comedii — l-a elogiat astfel:

„Democrit cel prea înțelept, păstor de cuvinte
Iscusit vorbitor pe care-l afli între primii". [1]

Democrit era tare în orice ramură a filosofiei și științei, în etică, matematică, în studiile de cultură generală, în artă și teoria artei. El a lansat maxima „Vorba-i umbra faptei".

Cicero, în *Tusculane*, spunea că după Democrit, după ce, aproape orb, nu mai putea distinge culorile, spunea că se poate trăi mulțumit și fără a percepe varietatea culorilor, dar nu și fără cunoașterea lucrurilor, fără a deosebi cele bune de cele rele, cele drepte de cele nedrepte.

Cu Democrit, cercetarea naturii atinge punctul culminant, dar după el a urmat o perioadă de declin în această privință în favoarea eticii, a cunoașterii omului din epoca deschisă de revoluția socratică.

Opera sa a fost imensă, comparabilă doar cu cea a lui Aristotel. Diogene Laertios ne-a lăsat o listă a lucrărilor sale după ordinea întocmită de Thrasyllos, astfel: lucrări de *etică: Pythagoras despre dispoziția sufletească a înțeleptului, Despre bărbăție* sau *Despre virtute, Despre bucurie, Comentarii de morală* etc.; lucrări de *fizică* (de fapt filosofia naturii): *Marea cosmologie*, atribuită de fapt lui Leucippos, *Cosmografia, Despre natură, Despre natura omului, Despre rațiune, Despre simțuri* etc.; lucrări de *matematică: Despre geometrie, Numere, Despre liniile și solidele iraționale, Anul cosmic* sau *Astronomia, Discuție cu timpul limitat;* lucrări literare și muzicale: *Despre ritmuri și armonie, Despre poezie, Despre frumusețea versurilor, Despre Homer, Despre cîntare, Despre cuvinte* etc.; lucrări de științe speciale: *Prognosticul, Cunoașterea medicală, Despre pictură;* lucrări neorînduite pe materii: *Cauzele fenomenelor cerești, Cauzele fenomenelor de pe pămînt, Cauzele sunetelor, Despre magnet* etc.; Comentarii: *Despre scrierile sfinte din Babilon, Călătorie în jurul oceanului, Despre cercetarea istorică, Tratat despre Caldeea* etc. Am citat unele titluri din cele cca. 70 de lucrări ale lui Democrit din lista menționată. Cu toate acestea, s-au păstrat puține texte, dar ne putem face cel puțin o vagă idee despre enciclopedismul lui Democrit despre care s-a și spus de altminteri că a fost primul „spirit enciclopedic" al antichității.

[1] Op. cit., II, 2, p. 411.

A fost şi un mare călător şi s-a bucurat de o neobişnuită longevitate — ar fi depăşit 90 de ani.

„Teoria atomistă este, ca să spunem aşa, suma cercetărilor anterioare; afirmaţia este fructul copt căzut din arborele cultivat de vechii filosofi naturalişti ai Ioniei". [1]

Adelina Piatkowski ne mai informează că la Atena, unde cu siguranţă Democrit s-a întîlnit cu Socrate, nu a fost preţuit cum trebuie; în schimb s-a aflat în relaţii strînse cu Hippocrates şi s-a bucurat de mare stimă printre concetăţenii săi. „Citind în public lucrarea sa *Micul diakosmos*, o replică la *Marele diakosmos* al lui Leucippos, concetăţenii săi, dîndu-şi seama de valoarea intelectuală a tratatului, i-au acordat o mare sumă de bani şi cînd a murit au fost decretate funeralii publice". [2]

Iată şi două mărturii contemporane; una aparţine fizicianului J. C. Feinberg:

„Einstein, în 1905, numai cu hîrtie, un creion şi creierul său, cu mulţi ani înainte ca cineva să fi reuşit să dezintegreze un atom şi să distrugă materia, preciza că materia poate fi distrusă şi că atunci cînd va fi, va elibera cantităţi înspăimîntătoaré de energie. Democrit, în secolul al V-lea î.e.n. numai cu o tăbliţă de ceară, un stilet şi creierul său, cu multe secole înainte ca ştiinţa să fi învăţat să exploreze interiorul unei substanţe, preciza că orice substanţă e făcută din atomi".

Joliot Curie, la rîndul său, spunea că există mari spaţii vide în materie. Ţinînd seama de dimensiunile particulelor care constituie materia, aceste viduri sînt comparabile cu spaţiile interplanetare.

Am citat aceste mărturii, la care se pot adăuga multe altele, deoarece ele pun puternic în lumină importanţa şi actualitatea lui Democrit. După el, realităţile primordiale sînt *atomii* şi *vidul*. Universul material, infinit este alcătuit din vid şi atomi, iar atomii sînt particule de materie, indivizibile care scapă percepţiei sensibile; ei se izbesc în toate sensurile, în univers, unde nu există propriu-zis, nici *sus*, nici *jos*, nici *mijloc*, nici *sfîrşit*; traiectoriile atomilor se încrucişează.

Lumea în care trăim, şi care nu este decît una dintre lumile ce s-au format în întinderea infinită a spaţiilor, ca şi toate lucrurile acestei lumi, este alcătuită prin mişcarea, căderea, vîrtejurile de

---

[1] Th. Gomperz, op. cit., p. 340—341.
[2] Adelina Piatkowski, *Democrit, Notă introductivă*, în op. cit., p. 407.

Scanned with OKEN Scanner

atomi, fără nici o intervenție supranaturală. Atomii sînt ca niște mase sferice: cei mai grei cad în centrul sferei, cei mai subtili sînt azvîrliți în afară. O astfel de explicație a lumii nu implică nici o idee de creație divină, nu există decît materie în mișcare.

Iată o apreciere semnificativă a unui cercetător avizat al civilizației grecești: „Materialismul lui Democrit este un materialism intuitiv, o ipoteză de fizician, în nici un caz un materialism metafizic. El și-a lansat sistemul său asupra naturii pentru a-și apăra teza despre realitatea obiectivă a lumii înconjurătoare și despre indestructibilitatea materiei împotriva filosofilor timpului, care sau contestau că mișcarea ar fi compatibilă cu existența, sau că sofiștii se scufundau în contradicțiile relativismului... Modul în care Democrit a tratat problema religioasă oferă o dovadă strălucită a libertății sale de spirit...". [1]

Apariția diferitelor forme ale vieții, trebuie să fie explicată de știință prin legile atracției și agregării atomilor.

Cum se explică diversitatea, cantitativă sau calitativă, a lucrurilor? Duritatea îi arată imuabili și indestructibili, le dezvăluie caracterul de existent, în schimb figurile sau configurațiile care iau naștere prin agregare, ordinea, poziția reciprocă, mărimea variază, iar „prin acumulare cantitativă, prin mijlocul poziției și al ordinei lor reciproce" [2] ia naștere diversitatea calitativă a lumii.

Descoperirea lui Democrit implică distincția dintre materie și spațiu, dintre vid și aer și necesitatea corporalității fiecărei existențe. Spațiul nu este o formă esențială și necesară a ființării atomilor, ci „reversul ontologic al materiei". [3]

Léon Robin susține că *atomul* este conceput în *spirit eleatic*, deci ca niște corpuri omogene, într-un număr infinit de întreruperi (discontinuități) pline și solide, corpuri invizibile, mase de atomi. „În mod corelativ, continuitatea întinderii omogene este încă o realitate, dar fără corpuri, deci fără ființă, nonființă a vidului, receptacol infinit al mișcării unui număr infinit de atomi, condiție necesară a condensării, ca îmbinări fără creștere de volum. Realitatea se descompune deci în ceea ce Democrit numea *ceva*, atomii, și *nonceva (non-quelque chose)*, vidul. Într-adevăr,

---

[1] A. Bonnard, *Civilizația greacă*, vol. II, Editura științifică, București, 1967, p. 77, 75.
[2] Ion Banu, p. CLXXIV.
[3] Cf. idem, p. CLXXVI.

mai spunea el, există atomi și vidul, singurele obiecte ale unei cunoașteri autentice...". [1]

Democrit dezminte aserțiunile că spiritul grec are oroare de vid, că el preferă doar formele pline, robuste și armonioase, atît în planul existenței, cît și în cel al artei. „Atomiștii însă, și cu deosebire Democrit, socotesc plinul și vidul ca avînd aceeași demnitate ontologică, alcătuind, de fapt, în acest fel, ființa însăși, ființa ca ființă, adică. O ființă care este deopotrivă existență și nonexistență...". [2]

Negînd orice origine mitică sau mistică a lumii și orice sens *teleologic* înnăscut al ei, principiul cauzalității dobîndește o mare pondere în atomism. Se poate vorbi chiar de caracterul absolut al acestui principiu, deoarece întîmplarea, înțeleasă ca absență a cauzei este negată. Cu o excepție: omul, care e fiul întîmplării. Și cosmosul în ansamblul său (fiecare cosmos deci) se formează la întîmplare și această teză este dictată de motive antiteologice: spre a nu se ajunge mergînd din cauză în cauză, la un început creaționist al lumii și al omului sau la ceva de felul Primului Motor aristotelic, atît de mult speculat în Evul Mediu în beneficiul teologiei creștine.

Ca particule materiale, cu caracter obiectual, atomii se caracterizează prin *impenetrabilitate*, *necreabilitate*, *indestructibilitate*, *mobilitate*, *cognoscibilitate*. În prezent, atomismul are o bază științifică, experimentală, este o problemă fizicală. Ce fel de problemă era ea însă la Democrit? Unii spun că soluția era fizicală desigur la nivelul de atunci a cunoștințelor despre natură, alții susțin că ea era prin excelență o soluție filosofică. Mie mi se pare că era și una și alta. Fizica nu se despărțise de filosofie, dar multe din cunoștințele și tezele ei fac parte din preistoria fizicii. Soluția ultimă este însă de natură filosofică. Cu mult mai complexe, cu intermediari și deplasări de sens și de accent, lucrurile stau astfel și acum, cînd fizica a ieșit de mult de sub cupola unică a filosofiei și s-a constituit ca o disciplină (sau ca un ansamblu de discipline) perfect autonomă(e) teoretic și metodologic.

Nu numai lucrurile materiale, dar și cele spirituale au la bază (sau există pe baza) o structură atomică. Inclusiv ceea ce numeau anticii *suflet* — fenomene psihice, alcătuit(e) din atomi, ce-i drept,

---

[1] Léon Robin, op. cit., p. 137.
[2] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

mult mai fini, mai subtili. Democrit admite şi ipoteza existenţei unor fiinţe formate din atomi, de asemeni mai subtili decît ai oamenilor; acestea nu sînt însă nemuritoare, doar că trăiesc mai mult. Oricum ele nu au nici o putere, nici asupra lucrurilor, nici asupra oamenilor, iar existenţa lor nu implică nici o îndatorire din partea noastră.

Cunoaşterea este concepută de asemenea dintr-o perspectivă materialistă, ca o cunoaştere prin simţuri, dar într-un chip *material*; Democrit a formulat aşa-numita *teorie a simulacrelor* — curenţii de atomi ce se propagă de la obiect la organul nostru perceptiv — poate piesa ceva mai vulnerabilă, mai puţin rezistentă, din întregul său mecanism conceptual. Este un *senzualism materialist* care păcătuieşte grav, în primul rînd, prin indistincţia dintre obiectivitate şi subiectivitate.

În *Canoane*, Democrit susţine că există două feluri de cunoaştere, pe calea simţurilor şi pe calea intelectului, care este şi cea *autentică*, în sensul posibilităţii de a ajunge la *adevăr*. Cunoaşterea prin simţuri este *obscură*; „Există două forme de cunoaştere, una autentică şi alta obscură. De cea obscură ţin toate percepţiile ca văzul, auzul, mirosul, gustul, pipăitul; cea autentică este total diferită de aceasta... Ori de cîte ori cunoaşterea obscură nu se dovedeşte în stare nici să vadă în amănunţime, nici să audă, nici să miroase, nici să guste, nici să perceapă pe calea pipăitului... trebuie să împingem cercetarea într-un domeniu mai subtil încă cînd intră în funcţie cercetarea autentică, deoarece posedă un organ mult mai fin de cunoaştere“ [1] (adică mintea, puterea de judecată, inteligenţa — după cum precizează Adelina Piatkowski).

Dincolo însă de orice explicaţie precară a problemei cunoaşterii, rămîne vocaţia cercetătorului, care este cea mai frumoasă; iar munca de a da o explicaţie cauzală fenomenelor naturii ne poate face mai fericiţi decît posesiunea unui tron regal. În *Dialogul simţurilor cu raţiunea* în versiunea marelui medic Galenus, Democrit, după ce a defăimat aparenţele — culoarea, dulcele, amarul, sînt convenţii, în realitate nu există decît atomi şi vid — a pus simţurile să se adreseze astfel raţiunii. „Biată raţiune, după ce ne-ai luat toate mijloacele de dovedire, vrei să ne dobori; Victoria ta este înfrîngerea ta!“

[1] Op. cit., II, 1, p. 454—495.

Democrit distinge două feluri de cunoaştere — adevărată şi falsă şi este apreciat ca cel dintîi „care a elaborat *teoria percepţiei sensibile*“ [1], precum şi o *teorie a limbajului;* după el limba este o instituţie convenţională în sensul că numele (cuvintele) nu depind de natura lucrurilor, ci sînt alese prin convenţie. El îşi argumentează teza arătînd că: 1) multe cuvinte au semnificaţii multiple; 2) multe obiecte au nume multiple şi 3) alte obiecte, care prin analogie ar trebui să aibă o designaţie proprie, nu au nici una. [2]

Etica lui Democrit se află într-o strînsă corelaţie cu *filosofia naturii* şi cu *raţionalismul* său *iluminist*. El era convins că, aşa cum ştiinţa medicinii vindecă bolile trupului, înţelepciunea uşurează sufletul de povara patimilor“ şi că „educaţia desăvîrşeşte formarea omului dar, prin această acţiune, modelează şi natura“. [3]

După David Armeanul, în *microcosmosul omenesc*, prin analogie cu macrocosmosul, există trei categorii de forţe şi relaţii semnificative pentru registrul vieţii spirituale: unele doar guvernează *(raţiunea — logos)*, altele guvernează dar şi sînt guvernate — precum *facultatea spirituală*, în fine altele sînt doar formate — ca *pasiunile*. Cei vechi erau foarte impresionaţi de măreţia gîndurilor şi purtărilor sale. Cu atît mai mult cu cît era un gînditor profund, dar şi un om de acţiune, preţuind aşa cum se cuvine ştiinţa şi arta politică: „...Democrit este acela care îndeamnă: «Să înveţi arta politică, considerînd-o cea mai înaltă, să înfrunţi acele greutăţi de la care oamenii n-au de cîştigat decît măreţie şi strălucire»„.[4] De aceea, veştejea nu plăcerile sau pasiunile în sine, ci cultivarea lor abuzivă, fără măsură şi fără controlul raţiunii.

Oamenii destoinici nu trebuie să-şi neglijeze propriile lor treburi, dar cele mai mari îndatoriri sînt cele faţă de stat, dacă vrem ca acesta să fie bine guvernat.

Democrit a scris, de asemenea, numeroase lucrări de *estetică*. În spiritul concepţiei sale filosofice generale, el considera că arta depinde de natură şi imită natura. Foloseşte termenul *mimesis* tocmai în sensul de a imita sau de a urma natura. De altfel însăşi disponibilitatea şi apetenţa frumosului este un dar al naturii.

---

[1] Charles Werner, op. cit., p. 41.
[2] Cf. Paul Janet, Gabriel Séailles, op. cit., p. 235.
[3] Op. cit., p. 504.
[4] Idem, p. 517.

Scanned with OKEN Scanner

Bucuriile artei țin de natura frumosului și a contemplației. În ce privește *originile* subiective ale artei, îndeosebi ale poeziei, ele se află în anume *stări psihice*, de trăire intensă; creativitatea poetică depășește mediocritatea unor stări așa-zis normale. Aceasta nu înseamnă că ar fi disprețuit *măsura*, că ar fi fost adeptul unor atitudini extremiste. Dimpotrivă, măsura și simplitatea erau pentru el criterii de artă. Prețuia deopotrivă frumosul spiritual și pe cel corporal și a scris „că fără un dram de inteligență, frumosul trupesc e pură frumusețe animalică". În frumos recunoștea un element emoțional alături de cel rațional, susținînd că frumusețea e incompletă dacă se adresează numai simțurilor sau minții, nu și emoțiilor fiind, cum spunea el, „lipsită de inimă".[1] Iată și alte gînduri ale sale: „Democrit tăgăduiește că ar putea fi cineva poet mare fără un grăunte de nebunie". (Cicero). Dacă cineva întrece măsura, lucrurile cele mai plăcute devin cele mai neplăcute (Stobaios). „Democrit e de părere că muzica e mai recentă (decît celelalte arte) și explică această împrejurare susținînd că ea nu răspunde unei nevoi, ci s-a născut după ce a existat un prisos" (Filodem, *Despre muzică*).[2] Ultima părere este desigur discutabilă, dar Democrit face această afirmație socotind muzica ca una din cele mai elaborate și rafinate arte la care nu poți ajunge cu ușurință și de aceea nu ar putea fi decretată o necesitate spirituală universală pentru om. Se înșela desigur.

Luciditatea și curajul acestui mare gînditor „ne asigură măreția vocației noastre de om. Fără a ne îngădui să ne exaltăm peste măsură, pentru că leagă oamenii de noroiul originar din care sînt făuriți, el ne așază totuși în vîrful unui progres al cărui rezultat și făurari sîntem noi".[3]

Tocmai de aceea a fost unul din învățații cei mai defăimați: a iubi și lăuda materia, a reduce la ea sufletul înseamnă a fi o unealtă a diavolului. La Fontaine rezumă astfel atitudinea contemporanilor și concetățenilor lui din Abdera:

„Nici un număr, lucrurile nu limitează
Poate chiar ele sînt pline
De democriți nesfîrșiți".

---

[1] Wladyslaw Tatarkiewicz, op. cit., p. 144.
[2] Op. cit., p. 145—147.
[3] A. Bonnard, op. cit., p. 79.

Fabulistul comentează: nimeni nu este profet în țara lui. Adevărul este că totuși a fost dacă nu chiar profet, unul dintre oamenii cei mai luminați și eruditi ai epocii sale. Respectul și veneratia de care s-a bucurat în timpul vieții, au crescut mult în epoca noastră.

11. Omul ca măsură a tuturor lucrurilor

Cu toate că Socrate, Platon și Aristotel i-au prețuit pe unii mari sofiști din perioada clasică—Prothagoras, Gorgias, Prodicos, ei au contribuit totuși în cea mai mare măsură la statornicirea și perpetuarea unor imagini caricaturale despre sofiști. În *Sofistul* și *Respingerile sofistice* de Platon și, respectiv, de Aristotel, putem citi: sofistul „este un vînător de tineri înstăriți și de bună familie", „sofistica este ...un negoț cu științele sufletului", „înțelepciunea sofistică este numai aparentă, nu reală, iar sofistul — omul care cîștigă banii de pe urma unei înțelepciuni aparente, nu reale. Figura tradițională a sofistului este deci aceea a unui „profesionist al disputei, disprețuitor al adevărului științific, abil mînuitor al argumentelor destinate să intoxice mintea adversarului...". [1] Au existat desigur și sofiști care corespundeau imaginii caricaturale schițate.

Sofiștii înscriu o pagină — nu numai importantă — dar *necesară* în istoria culturii grecești. În *perioada cosmologică*, descoperirea și înțelegerea filosofiei lumii obiective, patosul teoretic al primilor filosofi s-a epuizat în această direcție, opera lor fiind inevitabil unilaterală. „Lipsește ceva fundamental pentru întregirea spiritului și bineînțeles lipsește însăși conștiința acestei omisiuni". [2] Lumea nu se limitează la obiecte; orice obiect există ca atare pentru un *subiect*. Filosofia trebuia să ajungă la subiect. Era o condiție esențială a vocației sale specifice și a plenitudinii sale. „Tot ce este observabil este observat de un observator... Lumea obiectivă, așadar, este conținută într-un subiect. Acest subiect este elementul nou care nu ține de lumea obiectivă. *Subiectul*, eul este altă lume, lumea *subiectivă*". [3] Este o idee funda-

---

[1] Ion Banu, *Studiu istoric, Filosofia greacă pînă la Platon*, I, 1, p. CCXII.

[2] Constantin Tsatsos, *Filosofia socială a vechilor greci*, p. 40.

[3] Idem, p. 41.

mentală de la care pleacă toate marile filosofii și ea a fost descoperită de sofiști; ei fac trecerea de la lumea obiectivă la lumea subiectivă, aducînd astfel în locul vechilor instituții, dogme, legi morale, idealuri etc., principii și criterii noi, libertatea investigației critice; gîndirea, înțelepciunea filosofică coboară în agora, în forum, în viața politică.

În acest sens se pronunțase și Ed. Zeller: Obiectul „nu este decît reflexul subiectului; omul nu este creatură, ci creator al zeilor săi... Sofiștii sînt emancipatorii timpului lor, enciclopediștii Greciei".[1] Ei se integrează unui proces istoric necesar și sînt totodată un moment de răscruce al acestui proces, care se desfășoară de la obiectivitate către subiectivitate. „De la Thales la sofiști, progresul gîndirii merge către reflecția subiectivă. În artă, epopeii îi succede poezia lirică și apoi drama. Drama este mai întîi tragedia epică și plastică a lui Eschil, apoi tragedia reflexivă, religioasă și morală a lui Sofocle și în fine tragedia psihologică controversată, rafinată a lui Euripide...".[2] La început, gîndirea existenței este totuna cu existența gîndită ca la Parmenide sau chiar la primii filosofi greci: „principiul material și cel spiritual sînt încă confundate. Elementul al cărui evoluție constituie lumea este în același timp materie și forță".[3] Există momente demne de remarcat în procesul menționat și înainte de sofiști — de pildă problema cunoașterii apare ca atare la Heraclit care a stabilit pentru prima dată opoziția dintre sensibil și rațional, dar sofiștii au întreprins pentru prima dată o critică a filosofiei naturii și au pus pe primul plan studiul omului și al lucrurilor umane, necesare omului spre a-și dirija viața. Protagoras îndeosebi a înțeles pentru prima dată importanța a ceea ce moderniii numesc *subiectul cunoașterii* și că, deci cunoașterea depinde nu numai de obiectul cunoscut, dar și de subiectul cunoscător. Ca atare principiul cunoașterii trebuie căutat nu în afară, ci în lumea interioară a omului, în spirit. Există aici o notă sceptică pe care însă Protagoras n-o extinde la ordinea morală".[4]

D. M. Pippidi vorbea într-o lucrare de tinerețe, revăzută și îmbogățită la începutul deceniului al 8-lea, despre efervescența spirituală și revoluția pe care au săvîrșit-o sofiștii în mentalitatea

---

[1] Ed. Zeller, op. cit., p. 528, 542.
[2] P. Janet, G. Séailles, op. cit., p. 25.
[3] Idem, p. 773.
[4] Cf. Charles Werner, op. cit., p. 45—46, 47.

Scanned with OKEN Scanner

greacă, subliniind îndeosebi „preocuparea de căpetenie a celor mai importanți sofiști: realizarea unui tip original de cultură umană, cea dintîi aspirație către o cultură universală de care pomenește istoria educației". [1] Țelul ultim al acestei culturi era „pregătirea de cetățeni capabili să facă față oricărei situații...". [2]

În fine, și Constantin Noica le face dreptate sofiștilor raportîndu-i atît la spiritualitatea greacă, cît și la situația dramatică în care se poate afla rațiunea umană nu prin precaritatea ei, ci prin abuz și exces. Plecînd de la premisa că fiecare ins poartă în el o întreagă junglă logică, el scria: „Această junglă a ieșit totuși cîndva la iveală, în toată frumusețea ei sălbatică, într-un moment de mare sinceritate a conștiinței umane: în ceasul sofisticii grecești. A fost atunci, în secolul V și IV î.e.n. o izbucnire rațională pe care nici o prejudecată și nici un fals respect n-au putut-o reține. Întotdeauna jungla aceasta rațională caută să iasă la lumină, adică să treacă pragul conștiinței; dar e înăbușită în totul ori în parte, fie de faptul că oamenii nu gîndesc îndeajuns, nu gîndesc pînă la capăt, fie de faptul că au interes și se tem să gîndească pînă la capăt. Sofistica aceasta *latentă*, vine atunci să susțină jumătățile de adevăruri sau să răzbată, filtrată sau domesticită, la lumină, luînd chipul rațiunii care justifică exact ce se vrea justificat. E în joc aici toată otrava rațională a vieții obișnuite, tot răul lumii, toată injustiția; sînt toate fanatismele sub masca «intransigenței» logice". [3] Dar prin aceasta sofiștii n-au eșuat în subiectivism și relativism agnostic. Ei ilustrează bucuria și îndrăzneala de a valorifica rațiunea chiar cu riscul de a o compromite. În parte au și compromis-o deși, proclamînd pluralitatea părerilor, ei nu au anulat rațiunea ca principiu unic, ca facultate comună. „Nu: cîte capete, atîtea păreri, ci o singură rațiune și o infinitate de păreri, aceasta spune sofistica...". [4] Dezbinarea logos-urilor, ca și afirmarea lor nestăpînită ține de *libertatea subiectivă*.

Să luăm totuși aminte că gloria descoperirii subiectului ca pivot al gîndirii aparține numai în parte sofiștilor. Socrate a revoluționat, cum vom vedea, filosofia și cultura greacă prin axarea

---

[1] D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Editura Enciclopedică, 1972, p. 29.

[2] Idem.

[3] Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, Editura Univers, 1984, p. 33—34.

[4] Op. cit., p. 34.

pe subiect, pe om (principiul antropocentric) prin mutarea centrului de greutate de la cunoașterea naturii la cunoașterea de sine, dar spre deosebire de Socrate care a descoperit subiectul în dimensiunea lui universală, ca subiect epistemic și logic, sofiștii au intuit dimensiunea sa particulară, relativă, individualizatoare; felul în care și-au valorizat însă propria descoperire, lipsa de maturitate a procesului de autonomizare și individualizare a subiectului în contextul social concret-istoric, imensul prestigiu al Triadei clasice de filosofi care au lăsat moștenire civilizației europene cea mai profund elaborată expresie teoretică a universalului uman, au împins în umbră și au făcut să fie minimalizate, dincolo de limitele îngăduite, semnificația contribuției sofiștilor.

Or, dacă ar fi rămas de la sofiști doar enunțul epocal al lui Protagoras — „*Omul este măsura tuturor lucrurilor...*" și tot ar trebui să vorbim despre sofiști care marchează fără îndoială un punct de răscruce în istoria filosofiei și culturii grecești antice. Însuși Platon le-a acordat o mare atenție, de vreme ce le-a consacrat mai multe dialoguri *(Protagoras, Gorgias, Critias, Hippias Minor, Hippias Maior)* care sînt astăzi pentru noi și surse de informații asupra învățăturii sofistice. Cu condiția să fie apreciate în mod critic și coroborate, cu alte surse și mai ales cu fragmentele rămase din operele lor. În unele probleme poziția lor este mult mai apropiată de cea socratică decît lasă să întrevadă aceste dialoguri, precum și aprecierile lui Aristotel.

În primul rînd, comună le este însăși deplasarea centrului de greutate de la natură la om cu toate consecințele ce decurg de aici — consecințe care, ce-i drept, n-au fost de nimeni valorizate și aprofundate ca Socrate. Am putea spune că dacă Socrate a revoluționat cultura greacă din unghiul de vedere al filosofiei, revoluționînd cugetarea filosofică, sofiștii au revoluționat filosofia din unghiul de vedere al culturii, revoluționînd cultura, îndeosebi în două privințe: a) centrarea culturii pe om și tocmai astfel conturarea mai clară a însuși conceptului de cultură (Hegel spune chiar, *cultură generală*, dar într-un alt sens decît în cuplul cultură profesională — cultură generală); b) *paideea*, apariția *instrucțiunii* ca problemă publică. Sofiștii au fost cei dintîi *educatori publici* ai Eladei. Protagoras obișnuia să spună: „Instruirea cere înzestrare naturală și exercițiu... Din tinerețe trebuie să începem

Scanned with OKEN Scanner

să învățăm". [1] Principiul naturii nu este deci eliminat din educație, dar aceasta nu se limitează la înzestrările naturale. Din tema fundamentală a educației, decurg și preocupările pentru limbă și gramatică, despre limitele și posibilitățile vorbirii în acțiunea educativă. Ba chiar se discută o problemă a cărei însemnătate a fost înțeleasă abia în epoca modernă: *originea naturală sau convențională a cuvintelor* și, respectiv, justă potrivire, adecvare a folosirii numelor. Sofiștii primeau plată pentru aceasta, ceea ce stîrnea indignarea lui Socrate și a grupului său, dar mai tîrziu acest lucru va deveni cît se poate de firesc. Dealtfel, important este nu dacă se plătește pentru meseria de dascăl, ci conținutul și seriozitatea învățămîntului. Blamabil este într-adevăr modelul sofistic vestejit de Aristofan în *Norii* unde Socrate însuși apare în chip cu totul nedrept ca cel mai nedemn și degradat sofist. Dar nu numai Socrate, ci și marii sofiști mai bătrîni sau contemporani cu el sînt străini de imaginea înfățișată: sofistica este procedeul de a face să triumfe raționamentul fals, minciuna, de a rușina adevărul printr-o falsă dialectică a raționării.

Hegel a pătruns poate cel dintîi importanța reală și semnificația acestei filosofii: „Conceptul deveni instrucțiune mai generală și din această cauză a existat o mulțime de dascăli de sofistică. Sofiștii sînt dascălii Greciei, datorită cărora cultura în general a luat ființă în Elada. Ei au luat locul poeților și rapsozilor. Mai înainte aceștia erau dascăli universali. Religia n-a avut rol de învățătoare; nu a existat instrucție în cuprinsul religiei". [2] Există ceva surprinzător în această apreciere — ideea potrivit căreia cultura în general a luat naștere datorită sofiștilor. Trebuie s-o înțelegem însă în context. Omul nu putea avea o conștiință culturală atîta vreme cît gîndurile sale erau încătușate mitologic sau erau acaparate doar de problemele naturii și ale cosmosului. La o *idee de cultură*, omul grec a putut ajunge numai atunci cînd a făcut din propria sa ființare nu numai un obiect preferențial de meditație, dar mai ales un criteriu fundamental de judecată, măsură a tuturor lucrurilor și atunci cînd patrimoniul de cunoștințe și de înțelepciune dobîndit devine un bun spiritual al cetății, un factor modelator de spirit prin educație.

„Ca Socrate și ca socraticii, sofiștii, mai înainte de toate, sînt educatori publici. Cu ei, sau și cu ei, înțelepciunea (sofia), zicînd

---

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, II, 2, p. 300—301.
[2] Hegel, op. cit., p. 337—338.

după Cicero, a coborît din cer pe pămînt adică a început să fie un bun al tuturor... Sofiștii aduc înțelepciunea în viața publică și vor să facă din ea un *habitus* politic și moral pentru un om care, spre a-și realiza condiția, nu mai trebuie să se lase manevrat".[1]

Să reținem dar, din aprecierile interesante ale lui Hegel:

— primii educatori ai Eladei au fost poeții și în primul rînd Homer;

— pînă la sofiști, nu a existat în Grecia instituția educației, nici laică, nici religioasă — religia oferind mai curînd modele estetice pentru arta greacă decît modele etice de caracter educativ;

— sofiștii nu au creat *școli publice* în înțelesul modern al cuvîntului, dar au făcut totuși, din învățămînt, o profesie și o instituție, ceea ce implică (sau se asociază cu) un nou *climat spiritual*, întemeiat nu pe credință, ci pe cercetarea liberă, călăuzită de anume criterii de valoare. Din acest punct de vedere, sofiștii marchează în cultura elenă o epocă similară cu ceea ce s-a numit în era modernă — *epoca luminilor* și tocmai de aceea se impune acum mai mult ca oricînd în trecut o idee de cultură și de om cultivat. „Un om cultivat știe să spună ceva despre orice obiect, știe să descopere puncte de vedere în legătură cu el. Această cultură, Grecia o datorește sofiștilor. Ei i-au învățat pe oameni să gîndească asupra celor ce trebuiau să admită ca valabil. Sofiștii nu sînt propriu-zis erudiți. Cultura pe care o dădeau ei era formare atît în vederea filosofiei, cît și pentru arta oratoriei, spre a guverna poporul sau spre a-l face, pe calea reprezentărilor, să accepte ceva ca valabil".[2]

Luminismul nu începe însă, în cultura greacă, odată cu sofiștii, ci mult mai devreme, în acea Ionie atît de fertilă și pentru viața spiritului, prin sec. VI, cu Hecateu, Xenofan și Heraclit, „Continuat de o generație mai tîrzie de oameni de știință speculativă ca Anaxagoras și Democrit".[3] E. R. Dodds include aici atitudinea critică față de miturile homerice și hesiodice, față de prorociri, atacuri directe la adresa „conglomeratului moștenit" de credințe și mentalități, de rituri și practici rituale. La

---

[1] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 126.
[2] Hegel, op. cit., p. 339.
[3] E. E. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 207.

Scanned with OKEN Scanner

Anaxagoras și Euripide se realizează un progres în ceea ce privește înțelegerea luministă a mobilurilor comportamentului uman. Și totuși, numai odată cu sofiștii, luminismul depășește caracterul unor elemente disparate, devine un sistem de gîndire și de acțiune; „... Omul putea să-și însușească o nouă artă de a trăi și viața omenească se putea ridica la noi trepte nevisate pînă atunci“[1], ceea ce implică o atitudine optimistă de încredere în progres, în educație și comunitatea civilizată, de prețuire a naturii umane. *Arete* (virtutea sau eficiența) nu este un dar al zeilor, ci un dar al oamenilor, se poate învăța întocmai cum se învață limba maternă. Aici Protagoras este foarte aproape de Socrate pentru care „*arete* era ceva care pornea dinăuntru în afară, nu era un model comportamental de însușit prin deprindere, ci o atitudine mentală consecventă, izvorînd dintr-o înțelegere construită a naturii și a semnificației vieții omenești...“.[2]

Sofiștii au constituit într-un fel „prima instituție de învățămînt superior în vechea Grecie“[3], dar aceasta s-a întîmplat înainte de toate pentru că au descoperit *valoarea comunicațională și educativă a culturii*.

De altminteri, mi se pare de-a dreptul surprinzătoare la sofiști, la un Protagoras de exemplu, distincția dintre profan și specialist — omul capabil să judece ceva cu competență. Dar care sînt criteriile de judecată? După cum ne informează Sextul Empiricus, specialistul delimitat la un domeniu nu are capacitatea de a-l judeca pe specialistul altui domeniu „căci fiecare este expert în propria-i meserie“. Este necesară atunci o competență unică, dar care ar putea fi aceasta? Problema rămîne deschisă, iar dacă ținem seama de experiențele culturale mai largi pe care le-a acumulat istoria, poate că nu există chiar competențe unice, dar există *specialiști ai particularului*, într-adevăr incapabili să judece ceva dincolo de țărmurile mărginite ale meseriei lor și *specialiști ai universalului*, care pot emite judecăți de valoare competente asupra unui vast orizont problematic.

Vorbind despre transformările produse în climatul spiritual al Greciei spre mijlocul sec. V, Léon Robin scria că unul din acești factori de ordin intelectual a fost progresul specializării științifice

---

[1] Op. cit., p. 210—211.
[2] Idem, p. 212.
[3] *Filosofia greacă pînă la Platon*, II, 2, p. 304.

și tehnice, concomitent cu diviziunea tehnicii industriale sau comerciale; apar specialiști și specialități: matematică, astronomie, teoria muzicii, medicină. „Or această dezvoltare a tehnicității speciale a pus pe primul plan chestiuni de metodă și aspectul formal al cunoașterii".[1] Și în continuare gînditorul francez pune în lumină și alte asemenea mutații: competențele sînt dobîndite și talentele înnăscute sau provenind din tradiții privilegiate: problemele esenței fericirii individuale devin obiect de discuție filosofică; ca tendință mai marcată a spiritului de a se interoga asupra puterii sale în reprezentarea realului și determinarea conduitei, înflorirea spiritului critic. „Astfel, în locul naturii, omul devine... centrul speculației. Sub diverse aspecte un „umanism" în sensul cel mai larg pe care-l poate primi acest termen, succede „naturalisnului" filosofiei anterioare".[2]

Nu întîmplător, sofiștii apar odată cu victoria democrației care implică, în ciuda limitelor ei sclavagiste, și lărgirea considerabilă a cadrului politic de guvernare, o sporire a responsabilității cetățenești a tuturor oamenilor liberi care, spre a participa eficient la dezbaterea treburilor publice și adoptarea de decizii, aveau nevoie de instruire, de un nivel minim de gîndire și cultură. *Modelul socratic* al înțeleptului-filosof este unul ideal de o desăvîrșită puritate morală. Dar a fost el realizat vreodată pînă în prezent? În maniera lui Socrate niciodată, dacă exceptăm puținele cazuri izolate și individuale. Poate doar viitorul să facă posibil un asemenea mod de filosofare. Dar experiența culturală de pînă acum ne îndeamnă să nu ne grăbim a aprecia că putem identifica funcția și rolul social-istoric al sofiștilor cu o negustorie de idei și de înțelepciune. În orice caz, nu atunci cînd scopul urmărit este adevărul și nu pervertirea lui, este formarea de conștiințe și nu mistificarea lor.

Toate acestea sînt valabile, cum spuneam, pentru marii sofiști ai epocii clasice: Protagoras, Prodicos, Gorgias etc.

---

[1] Léon Robin, op. cit., p. 160.
[2] Idem, ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

12. De la obiectivitatea ontică a milesienilor la subiectivitatea și obiectivitatea axiologică a sofiștilor

Protagoras a fost probabil primul care a practicat profesiunea de sofist și a dat lecții cu plată în diferite cetăți grecești. „Centrul preocupărilor sale îl constituie omul cu posibilitățile și limitele sale de cunoaștere, omul ca o ființă socială".[1]

Fără a fi un ateist, el era mai curînd sceptic în probleme religioase, ceea ce i-a atras un proces de impietate pentru cele scrise în cartea *Despre zei:* „... despre zei, eu nu pot să știu, nici dacă există, nici dacă nu există, nici care sînt, nici care este forma lor. Căci numeroase sînt obstacolele care mă împiedică: invizibilitatea lor și scurtimea vieții omenești".[2]

Protagoras a inaugurat discuția polemică în temeiul tezei: „cu privire la fiecare lucru există două raționamente opuse unul altuia".[3] Față de dialectica heracliteană a realului, a dedublării unicului în laturi contradictorii, dialectica lui Protagoras este nu una a îndemînării verbale, cum s-a spus, ci a dedublării gîndului însuși în laturi contradictorii. Însăși evoluția istorică și diversificarea faptelor de cultură reclamau un asemenea mod de gîndire care respinge dogmele osificate, implică cercetare, dezbatere, îndoială, respect pentru preopinent și pentru părerea contrarie. Cum ar putea să nu existe opinii diverse, de vreme ce oamenii percep lucrurile în chip diferit, în funcție de o mulțime de factori obiectivi sau subiectivi — mai ales subiectivi, căci după Protagoras, omul devine criteriul realității, în sensul că ceea ce e perceput prin simțuri există. Deci omul ca subiectivitate, desigur cu toate pericolele relativismului care decurge de aici.

La Protagoras, subiectul e înțeles ca ceva real, ca omul în carne și oase care cunoaște lumea prin simțuri. „Toate ușile deschise către lumea din afară și către cea dinăuntru, lumea suferințelor și plăcerilor, a durerii, toate sînt uși ale simțurilor".[4] Este primul fundament sau prefigurare a senzualismului, exemplar pentru istoria ulterioară a filosofiei, fie sub forma materialismu-

---

[1] Ioana Popescu, *Protagoras, Notă introductivă,* în *Filosofia greacă pînă la Platon,* II, 2, p. 281.
[2] Cf. Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 130.
[3] Diogene Laertius, în op. cit., p. 283.
[4] Constantin Tsatsos, op. cit., p. 48.

lui, fie sub forma psihologismului sau a pozitivismului. De aici, *relativismul* gnoseologic; cunoașterea este un absolut personal și individual, nu are o autoritate generală, ci una personală. Protagoras a fost primul care a stabilit în mod conștient *subiectul* cunoașterii ca fiind conștiința simțurilor și l-a identificat cu omul real în existența sa psiho-fizică. De la obiectivitatea milesienilor, trebuia să se treacă la *subiectivitatea* sofiștilor spre a se ajunge la *obiectivitatea valorilor*, căci „viața spiritului nu este atît de defectuos plăsmuită încît o idee să distrugă, atît de incorigibil, altă idee, adevărul să distrugă viața istorică așa cum s-ar fi întîmplat dacă sofistica ar avea dreptate. Există, bineînțeles, antinomii și ciocniri tragice în conștiința individului și în istorie".[1]

Ar fi însă o mare eroare să corelăm marea zicere a lui Protagoras cu relativismul subiectivist și agnostic: „Omul este măsura tuturor lucrurilor, a celor ce există, în ce fel există, a celor care nu există, în cel fel nu există".

Din păcate, interpretarea reducționistă gnoseologică și subiectivistă a lui Platon cu privire la acest splendid enunț s-a perpetuat pînă în vremurile moderne, împiedicînd înțelegerea sa mai profundă și mai complexă; *sub raport ontologic*, această teză prefigurează ceea ce numim astăzi *ontologia regională a umanului*, raportarea la om a dialecticii existentului și nonexistentului nu ca entități absolute, ci ca permanente treceri de la un plan la altul. *Sub raport gnoseologic*, cuvintele lui Protagoras pot fi interpretate în sensul că omul este singurul subiect cognitiv, dar de aici nu rezultă că este vorba de o gnoseologie idealist-subiectivă și relativistă.

Sub raport antropologic și axiologic, teza atît de mult citată și comentată reclamă o ierarhie de valori axată pe om, omul este măsură a lucrurilor, nu doar contemplîndu-le, ci marcîndu-le cu pecetea personalității sale, conferindu-le valoare și integrîndu-le astfel într-un alt context de existență.

Unul dintre cei mai interesanți sofiști care a impus multă stimă și respect încă din timpul vieții, a fost Prodicos, despre care se spune că a fost autorul unor teze intrate în patrimoniul socratic, autor al unor lucrări ca *Anotimpurile* și *Despre natura omului*. S-a bucurat chiar de prețuirea lui Platon, atît de sever, iar uneori nedrept cu ceilalți sofiști, îndeosebi prin astfel de teze care-l apropie, pînă la identitate de Socrate: Virtutea ca știință

[1] Idem, p. 50.

poate fi dobîndită prin învățătură; cea mai de seamă știință este aceea a cunoașterii binelui și răului și ea decurge din cunoașterea naturii omului. Deci cunoașterea de sine a omului e obiectul prim al științei.[1]

Semnificativ pentru prestigiul și prețuirea de care se bucura sînt și versurile lui Aristofan — cel ce nu a cruțat aproape pe nimeni și nimic — din *Norii* (Corul):

„Urechea noastră n-am plecat
La vreun sofist din cei de-acuma,
Din cei prea ocupați cu cerul
Cel mult doar lui Prodicos numai
Acestuia pentru știința-i
Și capul lui atît de bun".

Prodicos dezvoltă teza maestrului său despre *Homo mensura* prin afirmarea că stă în puterea sa să-și aleagă drumul vieții să urmeze calea virtuții sau a viciului: cea dintîi nu este amăgitoare, nu promite plăceri ușoare, ci e plină de dificultăți, cere muncă, efort, calități pe cînd cealaltă este cu adevărat amăgitoare, producătoare de plăceri, superficială. Referindu-se la această alegorie a Virtuții și Depravării menită să sublinieze capacitatea de opțiune a omului care se autodeterminã și se autocreează, prof. Vlăduțescu scria: „Morala alegoriei lui Prodicos, pentru că aceasta este morala ei, este dintre cele mai înălțătoare pentru om și, în consecință, una din cele mai desăvîrșite probe că omul pentru a fi *umanitate*, pentru a-și realiza ființa, trebuie să aibă conștiința că este, că trebuie să fie ori riscă autoanularea, măsură a tuturor lucrurilor. Sau, poate, mai bine spus, că trebuie să aibă conștiința că datoria lui existențială, deci datoria lui ca ființă, este... *rațiunea* și *acțiunea*, dar rațiunea și acțiunea ca *măsură* a lucrurilor și condiție a împlinirii umane și nu împotriva lucrurilor și împotriva omului. Ca *dreaptă rațiune* și *dreaptă acțiune* cum spuneau grecii înșiși dealtfel".[2]

Există, fără îndoială, în teza lui Protagoras, analizată mai sus, un umanism intrinsec — una din acele mărturii imbatabile ale umanismului culturii grecești în general. Prodicos reia și conferă noi sensuri, noi direcții acestui umanism; este vorba de suveranitatea și legitimarea omului în univers. Virtutea îi spune,

[1] Cf. Ion Banu, *Studiu istoric*, în op. cit., I, 1, p. CCXXIII.
[2] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 148.

Scanned with OKEN Scanner

între altele, lui Heracles — modelul omului superior. „... Zeii nu dau oamenilor nici un lucru bun și frumos fără osteneală și strădanie și dacă ții să fii admirat de întreaga lume grecească pentru meritul tău, trebuie să te silești să faci bine Eladei, dacă vrei ca pămîntul să-ți dea roade îmbelșugate, trebuie să cultivi pămîntul...".[1]

Gorgias a fost cel mai filosof dintre filosofii sofiști, îndeosebi prin nivelul teoretic al cugetării sale, prin ținuta filosofică a tuturor îndeletnicirilor sale de orator, profesor de elocință, militant pentru democrație și pentru idei de larg orizont cultural-politic și ... de acut interes, ca de pildă, aceea a concordiei spirituale și materiale dintre greci...".[2] I se atribuie, între alte lucrări, una *Despre arta vorbirii* (tratat de retorică), un tratat *Despre nonexistent sau despre natură* și o serie de discursuri celebre — *Discursul pythic*, *Discursul olimpic*, *Discursul funebru*, *Elogiul Elenei*, *Apărarea lui Palamedes*.

Fără a neglija sau ignora *teoria*, el se pronunță pentru studiul *condiției concrete a omului*. Ca om politic în slujba cetății sale — Leontinoi din Sicilia s-a dovedit un orator strălucit în calitate de trimis extraordinar la Atena și a uimit ascultătorii printr-un discurs ținut în agora. Pentru el *arta retoricii* este o artă a convingerii, a formării de convingeri așa precum arta literară convinge prin *stil*.

Gorgias atinge adevărate performanțe atunci cînd discută problema parmeridiană a existentului și nonexistentului. El formulează astfel cele trei teze, care au provocat controverse:

Prima teză: Nimic nu există, nici existentul și nici nonexistentul, argumentată într-un chip subtil care amintește de Parmenide.

A doua teză: Chiar dacă ar exista ceva, acesta n-ar putea fi cunoscut: deci ființa scapă gîndirii sau ceea ce gîndim nu este cu necesitate ființa gîndită;

A treia teză: Chiar dacă ar fi cunoscută, ființa nu ar putea fi exprimată și comunicată.

Aceste teze i-au adus acuzația de *nihilism filosofic*, un triplu nihilism: *ontologic*, *gnoseologic* și *semantic-axiologic*. Prof. I. Banu este însă de părere că Gorgias nu a făcut altceva decît să-l combată pe Parmenide prin reducere la absurd. Sau poate acest mod

---

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, II, 2, p. 342.
[2] Ion Banu, *Gorgias. Notă introductivă*, în op. cit., p. 449.

paradoxal (nu neapărat absurd) de a pune problema vizează „curățirea" terenului (ca procedeu metodologic) pentru o nouă construcție din care să reiasă mai limpede care sînt condițiile de posibilitate a ființei ca atare, în sine a ființei pentru noi, a valorizării ființei căci, la urma urmei, aceasta îndeosebi contează pentru intențiile sale constructive. „Astfel că filosofia lui Gorgias este numai în formă, și încă în una de tot înșelătoare, nihilistă. În sensul ei adînc, care-i este propriu, este însă afirmativă".[1]

Despre Gorgias s-a spus că a fost un *spirit cumpănitor*, iubitor de concordie. De aceea, fără a ignora puterea divinei *Nemesis*, prețuia mai mult adevărata *echitate* decît atotputernicia legilor, precum și agerimea spiritului și a trupului, înțelepciunea raționamentelor care să contracareze și să liniștească lipsa de înțelepciune a pornirilor violente.

Pentru valoarea etică și estetică a discursurilor sale, deosebit de interesante mi se par *Elogiul Elenei* — „discurs paradigmă", „eseu demonstrativ" care, evocînd o temă mitologică, întreprinde o analiză nepărtinitoare a puterii cuvîntului" (Ion Banu), *Apărarea lui Palamades*, care nu mi se pare a fi o „dezbatere pedantă", ci doar una ceva mai riguroasă, mai puțin artistică, dată fiind nevoia de a conferi mai multă rigoare apărării unui om, acuzat pe nedrept (chiar dacă acesta provine de asemenea din mitologie) pe bază de fapte și împrejurări. Este un model strălucit de discurs judiciar. Aristotel scrie în *Rhetorica:* „Gorgias spunea că seriozitatea adversarului trebuie nimicită prin rîs, iar rîsul lui prin seriozitate". Nu știu cît cîștigă *teoria rîsului* din această opinie a sa, dar maeștrii baroului, cu siguranță, da.

Unele teze interesante, putem găsi și la ceilalți sofiști de oarecare notorietate, înainte ca sofistica să se degradeze pînă la nivelul unei mistificări deliberate.

Antiphon sofistul, deosebit de Antiphon Oratorul, de orientare democratică și raționalistă, este preocupat îndeosebi de *antiteza natură-lege sau natural-artificial* și de temeiurile etice ale justiției. Pentru el *cuvîntul* nu este doar convenție, ci un element constitutiv al cunoașterii și comunicării. Iată un fragment grăitor: „Deci fiecare dintre arte poate fi cunoscută după ce i-au fost învățate trăsăturile ei. În ceea ce mă privește, eu cred că artele și-au luat chiar și *numele* de la însușirile lor; căci e absurd să consideri că însușirile lucrurilor provin de la nume, ba chiar e

[1] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 143.

ceva cu neputinţă; fiindcă numele sînt convenţii în raport cu natura, pe cînd însuşirile nu sînt convenţii, ci zămisliri naturale".[1]

Antiphon mai susţine o idee foarte progresistă pentru timpul său: aceea a *egalităţii de la natură* a tuturor oamenilor indiferent dacă sînt de neam mare sau nu, greci sau barbari, născuţi liberi sau sclavi. El militează de asemenea pentru *concordie* între oameni şi cetăţi ca „cea mai mare binefacere pentru cetăţi", fără concordie nu e cu putinţă nici buna cîrmuire, iar aceasta cere deopotrivă comuniune, unire.

Un foarte interesant mod de a pune această problemă a raportului dintre *physis* (natură) şi lege (*nomos)* găsim la unul din discipolii lui Gorgias, Alkidamas din care prof. Banu ne dă un excelent şi lămuritor compendiu. Interesantă mi se pare mai ales multitudinea de ipostaze ale *physis*-ului. Este, desigur, la bază un principiu ontologic, dar el are multe ipostaze şi implicaţii. Ca principiu natural, *physis* îi serveşte ca temei al unor concepţii filosofice, sociale şi etice umaniste, foarte înaintate pentru vremea sa. Astfel, *sclavia* nu e un fenomen natural, ci unul impus prin lege şi violenţă. De la natură toţi oamenii sînt egali: „Divinitatea i-a făcut pe toţi ca oameni liberi; pe nimeni natura nu l-a făcut sclav".[2] Aristotel, care-i citează această opinie în *Retorica* scrie de asemenea în *Politica* — referindu-se fără nici o îndoiala şi la Alkidamas: „Pentru unii, dominaţia exercitată de stăpîn (asupra sclavilor) e contra naturii; doar în virtutea legii este unul sclav, iar altul liber; potrivit naturii, însă, prin nimic sclavul nu se deosebeşte de cel liber. Deci o atare condiţie este nedreaptă; ea se datoreşte violenţei."

Iată deci cum dobîndeşte principiul *physis* „determinaţiile de dreptate şi libertate". După prof. I. Banu aici se află temeiul dreptului natural; prin natural raportat la uman se înţelege o dispoziţie înnăscută, un dat care domină conştiinţa colectivă şi acţionează cu forţa subconştientului. De aici şi preeminenţa principiului *physis* faţă de nomos, din care se constituie dreptul pozitiv. Sînt două sfere ale dreptului care trebuie să reglementeze în mod cumpănit, echilibrat viaţa oamenilor. Alkidamas nu subapreciază legea dreptului pozitiv — el a folosit chiar cu privire la cetate, la rînduielile omeneşti — o frumoasă formulă, inspirată

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, II, 2, p. 410.
[2] Aristotel, *Retorica*, I, în op. cit., p. 532.

Scanned with OKEN Scanner

de Pindar, „*Legile, regine ale cetățenilor*", dar acordă prioritate principiului *physis* tocmai pentru că din aceasta rezultă concepția sa umanistă despre dreptate și libertate, combaterea sclaviei, denunțarea războiului, o critică socială mai adîncă, preamărirea *sophia*-ei ca supremă valoare, aprecierea talentului ca dar natural, ca ipostază biopsihică a *principiului physis*.

Un alt discipol al lui Gorgias — Likophron a susținut de asemenea *ideea egalității* dintre oameni; Aristotel îi atribuia următoarea formulare: „*Așadar, strălucirea nobleței nu iese la iveală; solemnitatea ei stă în cuvînt* (pentru că faptul de a o deține duce la renume, or în felul acesta cei cu naștere obscură și cei cu naștere nobilă nu se deosebesc deloc potrivit adevărului".[1]

— Numele lui Hippias, contemporan cu Alkidamas și Likophron (din Elis) e cunoscut din dialogurile platoniciene; a fost un mare cărturar și un educator de prestigiu, un enciclopedist, orator și dascăl, adept al democrației. Portretul său real infirmă categoric pe cel caricatural înfățișat de Platon; avea preocupări literare și estetice, chiar dacă Platon îi tăgăduiește pe nedrept capacitatea teoretică de a trece de la *intuiția frumosului sensibil* la *ideea filosofică de frumos*. În ceea ce privește problemele de *logică* și *retorică* a fost preocupat de ideea unității dintre *dialectică, dialog* și *retorică*, iar „în domeniul antropologiei filosofice, cea mai interesantă teză susținută de gînditorul din Elis vizează rolul pe care-l au în formarea omului pe de o parte, caracterul enciclopedic al cunoștințelor, pe de altă parte ... practicile tehnice, dorite a fi de asemenea pe cît cu putință mai plurilaterale. Prima idee atingea tema formării culturale a omului în secolul lui Pericle".[2]

Un loc aparte ocupă printre sofiști *Critias*, care a făcut parte inițial din grupul lui Socrate, dar l-a părăsit, intrînd în politica practică a Atenei și căruia Platon i-a consacrat un dialog. Este personajul cel mai contradictoriu, mai plin de năucitoare contraste; descendent dintr-o veche familie aristocratică, înrudit cu Solon și cu Platon a fost cel mai îndîrjit dușman al democrației și filospartan. După înfrîngerea catastrofală a Atenei la Aigospotamoi, a devenit cel mai crud extremist membru, al Comisiei celor Treizeci, care a instaurat la Atena o tiranie sîngeroasă. A trimis cu sînge rece la moarte sute și sute de oameni nevinovați, inclusiv

[1] Ion Banu, *Studiu istoric*, op. cit., I, 1, p. CCXXIX.
[2] Idem, op. cit., p. CCXX.

pe cel mai bun prieten al său, tovarăș de idei și de partid — Theramenes, fără judecată, numai pentru că era pentru o politică mai moderată. Într-un cuvînt, este principalul autor al celui mai arbitrar, mai sîngeros, mai odios regim de teroare din cîte a cunoscut nu doar democratica și prea fericita Atenă, dar întreaga lume grecească. Și totuși acest monstru moral — care nu-și găsește echivalență decît în crimele Inchiziției sau în persoana lui Cezare Borgia — era în același timp un sofist foarte talentat, orator, poet subtil și mare stilist, dramaturg și prozator, filosof pasionat, interesat de probleme culturale, autor de aforisme filosofice, înnoitor în arta poetică. Este incredibil cît de mari și de incompatibile erau contrastele ce sălășluiau în persoana sa. Ceea ce atenienii nu i-au putut ierta mai cu seamă a fost nu atît răsturnarea democrației — care oricum era detot șubrezită — ci încălcarea totală a demnității aceleia care era regina statelor grecești, marea rușine de a fi predată spartanilor cu templele și comorile ei, dărîmarea zidurilor. Și iată că acest om, care a reușit să moară eroic în lupta care a dus la prăbușirea tiraniei aristocratice a celor Treizeci, a dovedit totuși un comportament cultural și poetic de mare rafinament, cum precizează prof. Vlăduțescu, care mi se pare că exagerează totuși prin următoarea apreciere concluzivă, avînd ce-i drept în vedere partea cea mai rezistentă a cugetării sale filosofice: esența, funcția și determinismul social al religiei (pentru unii comentatori, el a fost un ateist, pentru autorul citat, atitudinea față de religie făcea parte din lupta politică și nu religioasă, pentru cîștigarea hegemoniei în cetate):

„Dar dincolo de ceea ce va fi urmărit Critias, dincolo de ceea ce îl leagă de o conjunctură anume și dincolo de faptul că evenimentele în care va fi intervenit cum va fi intervenit, nu depun o mărturie favorabilă lui, dincolo de toate acestea, sofistul este, în problema discutată, în epocă, cel puțin, cel mai radical, cel mai clar văzător și poate nu numai în epocă, dar în întreaga istorie veche a grecilor. Căci nici măcar Euhemeros nu va fi deslușit cu atîta claritate determinismul social și funcția socială a religiei, cum o va fi făcut-o Critias".[1]

Este prea ușor absolvit Critias pentru că ceea ce a făcut, cu siguranță nu „va fi făcut". După părerea mea, atunci cînd atitudinea ostilă față de religie este un instrument în lupta politică

[1] Gheorghe Vlăduțescu, op. cit., p. 162—163.

şi încă în una cu rezultate atît de catastrofale pentru cauza cea mai nobilă a Atenei ca nucleu unic şi nepieritor al culturii greceşti, chiar şi meritele sale în această privinţă devin defecte. Rămîne totuşi poetul, singurul care ne poate face să-l mai uităm pe politician. Iată un fragment din *Hexametrii* închinaţi de „excelentul Critias", subtilului Anacreon:

„Pe cel ce odinioară a compus cîntece melodioase pentru femei
Pe dulcele Anacreon Teosul l-a mînat în Grecia
. . . . . .
Adversar al flautelor, iubitor de liră, suav fără grijă
Niciodată dragostea de tine nu va îmbătrîni şi nici nu va muri".[1]

Sau *Elegia* în care se face elogiul funcţiei civilizatoare a unor cetăţi greceşti, al progresului tehnic în general, şi în care găsim celebra formulă: *literele — reazim al gîndului:*

„... Din Thesalia e jilţul, sălaş prea voluptuos al mădularelor
Frumuseţea deosebită a patului odihnitor o deţin
Miletul şi Chios, cetatea scăldată de mare a lui Oinopion
. . . . . .
Fenicienii au născocit literele reazim al gîndului
Theba a construit cea dintîi laviţa carului
Iar corăbiile purtătoare de poveri, carienii supraveghetorii mărilor
Dar roata olarului şi vlăstarul pămîntului şi al cuptorului
Mult vestita ceramică, de folos în gospodărie
A descoperit-o cetatea care a aşezat un monument al victoriei la Marathon".[2]

* * *

A reieşit, sper, din acest amplu capitol, că sofiştii, prin tot ceea ce este mai bun şi autentic în învăţătura lor, sînt departe de imaginea caricaturală generalizată care a circulat încă din antichitate. *Reforma sofistică* a culturii greceşti nu are amploarea şi profunzimea *revoluţiei spirituale socratice*, dar o pregăteşte şi într-un fel contribuie la realizarea ei prin ceva esenţial: muta-

[1] *Filosofia greacă pînă la Platon*, II, 2, p. 369.
[2] Op. cit., p. 370.

rea centrului de greutate al cugetării de la natură la om. Așa a devenit posibil ca sofiștii „împreună cu Socrate și Democrit, contemporanii lor, să instituie în istoria filosofiei o primă *antropologie filosofică*, o primă *axiologie*, o primă apropiere de înțelegerea *funcțiilor formativ-creative* ale limbajului... Fericita formulă *homo-mensura* poate fi luată, dincolo de semnificația ei strict protagorică, drept emblemă a unui ansamblu vast de valori, susceptibile să dea dimensiunile aportului filosofic și cultural al sofiștilor în globalitatea lui. Este formula ideii forță ce domină prezența lor teoretică".[1]

[1] Ion Banu, *Studiu istoric*, în op. cit., I, 1, p. CCXXX.

VII. Condiția filosofică apolinică a artei grecești

1. Clasicismul artei grecești din perioada arhaică

Apariția artei reprezintă pentru fiecare popor, comunitate umană, o necesitate spirituală și nu un lux de care ele s-ar putea eventual lipsi. Am discutat în primul volum al prezentei lucrări despre originea artei în istoria speciei umane. Dacă raportăm acum istoria artei la istoria diferitelor popoare, condițiile de apariție ale artei sînt diferite, dar în același timp acționează și factori comuni. În acest sens, Winckelmann vorbea despre „*originea comună a artei la diferite popoare*": „Arta pare să fi luat naștere în același mod la toate popoarele care au cultivat-o și nu avem motive să-i atribuim o anumită patrie; ... Dar născocirea artei s-a petrecut în condiții diferite în raport cu vîrsta fiecărui popor și cu introducerea mai timpurie ori mai tîrzie a religiei; încît probabil că egiptenii și caldeenii să fi început înaintea grecilor a-și reprezenta prin obiecte concrete forțele supranaturale închipuite spre a le venera".[1] Ar fi de discutat unele aspecte ale acestei afirmații, dar adevărat este că apariția artei este legată de *vîrsta istorică*, dar și de vîrsta spirituală a diferitelor popoare. Pe pămîntul Greciei, arta a apărut din cele mai vechi timpuri.

Arta este „cea mai vie, mai nobilă și mai fericită expresie a naționalității elene. În capodoperele pe care le-a produs s-au cristalizat toate calitățile și spiritul însuși al rasei".[2] Găsim aici

---

[1] J. J. Winckelmann, *Istoria artei antice*, vol. I, trad. de Gh. I. Ciorogaru, Introducere, de Dan Grigorescu, Postfață de Radu Florescu, Editura Meridiane, 1985, p. 57.

[2] Gustave Glotz, *Histoire Grecque*, tome premier, *Des origines aux Guerres Médiques*, PUF, 1948, p. 555.

Scanned with OKEN Scanner

imaginația sa ardentă dar temperată de rațiune, curiozitatea sa insațiabilă, toată finețea sa, setea sa de libertate, gustul său pentru limpezimea formelor și claritatea ideilor, dragostea sa pentru tot ceea ce este frumusețe armonioasă și acea pasiune a euritmiei care este dorul nepieritor al geniului grec.

În tradițiile ei naționale intră arta insulelor, îndeosebi comorile de artă din Creta și Santorin (Terra), despre care am vorbit și, bineînțeles, *arta miceniană*, numai că, între aceste tradiții îndepărtate și arta greacă propriu-zisă s-a produs un hiatus; pe continent acesta a fost determinat de cuceritorii dorieni dinspre nord, care au aruncat Grecia, ce-și însușise tradițiile Orientului și ale Cretei, cu multe secole îndărăt. *Perioada arhaică* a artei grecești este tocmai aceea care a urmat după năvălirea triburilor războinice de dorieni care, deși pe o treaptă inferioară de dezvoltare în raport cu aheii, cuceritori ai Troiei, s-au dovedit totuși un factor dinamic, oameni întreprinzători, care au impulsionat trecerea de la orînduirea gentilică la *statele-orașe*, cu o organizare socială mai complicată, cu o viață socială mai activă decît în stagnantele despoții orientale. Apar *orășenii-cetățeni* — clasa cea mai activă, baza socială a democrației grecești de mai tîrziu.

În ceea ce privește artele frumoase, este greu și nici nu este important pentru lucrarea noastră — să reconstituim tabloul începuturilor artistice ale acestui popor care se va dovedi cel mai talentat dintre toate popoarele antichității. Să notăm doar, în treacăt, mulțimea de statuete mici de lut — *idoli*, cu o execuție extrem de simplă și naivă, de mare varietate, fără nici un canon.

În arta arhaică grecească se reprezentau, în reliefuri și în pictură, motive din viața oamenilor. La început domină *stilul geometric*, dar schemele vechi au căpătat un conținut plin de viață, iar sfera tematică s-a lărgit fără a cuprinde toate faptele cotidiene, ci numai pe cele deosebit de semnificative și festive.

Un relief de la sfîrșitul secolului VI reprezintă o scenă de pugilism în palestră, amintind reprezentări analoge mai vechi, cu exaltarea scenelor de luptă din arta primitivă sau expresia cruntă a războinicilor din reliefurile orientale. Artistul grec este un observator imparțial, dar participativ: el observă și se bucură de privelișteа trupurilor frumoase, bine dezvoltate, de o intensă mobilitate.

Ceramica pictată, la început în stil geometric și forme naive, are totuși compoziții mai complicate. Vasele grecești, răspîndite în întreaga zonă a Mediteranei erau printre cele mai importante

obiecte de comerţ ale grecilor şi ocupă un loc de onoare în istoria artei. Sec. VI şi începutul sec. V este epoca de înflorire a ceramicii pictate. Vasele nu erau obiecte de lux, ca de exemplu, flacoanele preţioase scoase la iveală din mormintele egiptene. Ele sînt din argilă şi executate de corporaţii meşteşugăreşti. „O astfel de spiritualizare a cotidianului n-au mai cunoscut vremurile ulterioare".[1] Ceramica grecească este remarcabilă din punct de vedere artistic prin faptul că forma vasului şi ornamentaţia sa figurală formează un tot inseparabil. Grecii au dezvoltat de timpuriu anumite tipuri de vase, care corespundeau diferitelor întrebuinţări. Şi aici, ca şi în arhitectură, artistul se bucură de multă libertate, cum o dovedeşte *Amfora* zveltă, destinată păstrării uleiului şi vinului — cel mai frumos şi mai nobil vas grec. Eschias a fost cel mai însemnat maestru al picturii de figuri negre cum ar fi *Dionysos în barcă*, în care poezia festinului antic şi-a găsit expresia cea mai desăvîrşită.

Sfera tematică a acestor picturi pe ceramică este tot mai bogată, subiectele mitologice sînt redate mai dinamic şi mai liber; lupte, dansuri, dar şi scene reprezentînd întîmplări obişnuite (cum ar fi urmările excesului de băutură), dar totul este redat fără intenţii moralizatoare, dimpotrivă, totul produce o impresie de puritate. La aceasta contribuie şi forma ireproşabilă a execuţiei.

M. Alpatov vorbea despre nevoia timpurie a grecilor de a îmbrăţişa în creaţiile lor întreaga lume: uscat şi mare, soare şi lună, oraşe şi cîmpii roditoare, podgorii şi turme etc. De aici, amploarea temelor, dar şi stîngăcia execuţiei, compensată de bogăţia narativă, fantezie bogată, capacitatea de a reda obiecte variate prin diferite mijloace grafice. Sînt ca nişte luminiţe care se aprind timid în ceea ce a fost denumit Evul Mediu elenic — de fapt Grecia barbară care se redeşteaptă lent, îşi adună forţele sufleteşti spre a intra din nou de data aceasta triumfător şi definitiv, în istorie. Trebuie să-l credem pe Elie Faure că „miracolul grec" era necesar, cel puţin în raport cu lunga tăcere care îl precede după invazia dorienilor, care nu a fost chiar un cataclism dar, oricum, a curmat o dezvoltare, a distrus palatele aheilor din Argolida. Ciudăţenia istoriei este că acest „miracol" a fost pregătit şi înfăptuit în bună măsură chiar de către aceşti bar-

[1] Mihai Alpatov, op. cit., *Istoria artei*, vol. I, Editura Meridiane, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

bari dorieni care au ştiut totuşi, după cît se pare, să-şi însuşească de la predecesorii lor unele lecţii de civilizaţie. La aceasta a contribuit şi faptul că ei erau înrudiţi etnic cu populaţia învinsă, precum şi cu strălucita populaţie ioniană — cel dintîi mediu fertil de cultură elenă, care a generat *poemele homerice*, primele filosofii sapienţiale sau fizicale, primele forme de artă care însă, mai mult decît alte forme de cultură se aflau încă sub influenţa *canonului egiptean* (îndeosebi sculptura şi arhitectura). Erau deci triburi greceşti care vorbeau un dialect diferit, adoptaseră forme de viaţă mai austere — ceea ce va influenţa în chip vădit stilul de artă ce le poartă numele. De aceea nu s-au simţit atraşi de cultura rafinată de la curţile miceniene, dar au fost atraşi şi influenţaţi de cultura populară a populaţiilor din sud cu care, de altminteri, s-au amestecat.

„În timpul migraţiilor pe pămînturile greceşti, dorienii au fost ultimul trib care a completat aliajul etnic al viitorului popor grec. Odată cu venirea lor, într-un anumit sens, totul se porneşte în cultură de la început, adică de la primitivism. Ar fi totuşi o eroare să considerăm că arta greacă a luat în această vreme startul de la zero ... Din credinţa şi reprezentările religioase întîlnite la ahei, se cristalizează noua ideologie, a zeilor olimpieni, care de acum încolo vor pune stăpînire totală asupra grecilor, vor deveni expresia mîndriei lor naţionale şi a particularităţilor lor etnice".[1]

Şi cu aceasta nu s-a spus tot despre contribuţia dorienilor la făurirea unei arte care urma să devină o adevărată paradigmă pentru tot ceea ce înseamnă *clasicism*, în milenara cultură europeană şi care ne îndreptăţeşte să vorbim de un „miracol grec" în sens metaforic desigur. „Întreaga lume antică îl pregătise şi-i dorise venirea. În timpul tăcerii fecunde, cînd dorienii acumulau în ei forţa pămîntului lor, Egiptul şi Asiria erau tot în frunte. Dar ele erau descurajate, năpădite de frigul bătrîneţii. Făclia, pălind, se înclina spre o rasă nouă. Ele aveau să devină iniţiatoarele Renaşterii elenice, după cum fuseseră îndrumătoarele primei copilării a popoarelor Arhipelagului".[2]

---

[1] Kazimierz Michalowski, *Cum şi-au creat grecii arta*, Editura Meridiane, 1975, p. 53.

[2] Elie Faure, *Istoria artei. Arta antică*, Editura Meridiane, 1970, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

Iată deci cît de binefăcător se dovedește contactul receptiv cu civilizații superioare, atunci cînd o comunitate umană, oricît de frustă și de barbară, găsește în sine suficiente resurse de învățare și disciplinare intelectuală, de spiritualizare a elanurilor proprii. Desigur că au dreptate cei ce spun că prioritate au avut — în multe din aceste inițiative și resurecții spirituale — grecii. La aceasta au contribuit în mare măsură nu numai contactele îndelungate cu marile culturi orientale, dar și dezvoltarea considerabilă a comerțului, bunăstarea materială, maturizarea structurilor sclavagiste, rafinarea moravurilor și a gustului, un proces rapid de civilizare a comportamentului.[1]

Caracterul mai frust, mai naiv și primitiv al dorienilor nu le micșorează însă meritul de a fi creat un *stil de artă* care este — la urma urmei — nucleul însuși de mare frumusețe și simplitate, al artei grecești. Nu scria cel dintîi mare cunoscător al acestei arte, apropo de originalitatea ei: „... arta începe în Grecia cu atîta simplitate, încît după cum grecii înșiși relatează s-ar părea că nu au luat germenul artei de la nici un alt popor, ci ar putea să pară primii ei descoperitori".[2]

Arta greacă a fost strîns legată de mitologie și religie. Ea a fost totuși mai mult decît o simplă transpunere în forme literare sau plastice a unor motive mitice inventate anterior. Dealtfel, fiecare mit conținea un grăunte de forță artistică creatoare.

Unele figuri fantastice au ajuns în Grecia din Orient. Dar femeile înaripate — ca reprezentări ale zeiței Victoriei — Nike, centaurii — jumătate oameni, jumătate cai, sînt, din punct de vedere artistic, mult mai convingători decît taurii asirieni înaripați (centaurii, de pildă, reprezintă imaginea vizuală a unui călăreț contopit cu calul său).

Influența operelor de artă grecești asupra oamenilor izvora din plasticitatea lor artistică. Arta greacă a apărut în condițiile diviziunii sociale a muncii, dar ea era cauză a întregului popor; artiștii nu formau o castă atît de închisă și supusă deținătorilor puterii laice și religioase ca în Orient.

---

[1] Cf. Kazimierz Michalowski, op. cit., p. 77 și urm.

[2] J. J. Winckelmann, op. cit., p. 58.

Scanned with OKEN Scanner

2. Frumosul ca lege supremă a artei greceşti

Încă din secolul al XVIII-lea s-a constituit o interpretare filosofică de mare altitudine estetică asupra artei greceşti, iniţiată de Winckelmann, susţinută apoi — într-un chip mai moderat — de Lessing şi Goethe. Este *viziunea clasică* a clasicismului grec. Cel dintîi este socotit cu îndreptăţire întemeietor al *istoriei artelor plastice* — nu ca o înşiruire descriptivă şi erudită de opere, ci într-o perspectivă interpretativă care renunţă la anecdoctica evenimenţială prin studiul operei de artă ca atare, ţinînd seama de specificitatea ei estetică. În plan teoretic, autonomismul estetic este precar şi eronat, dar el are totuşi meritul, dacă ştim să-l privim cu spirit critic, de a pune în lumină ceea ce constituie *specificitatea estetică a operei de artă*, propria sa identitate axiologică.

Cu alte cuvinte, Winckelmann şi Lessing au descoperit o dimensiune de esenţă a culturii greceşti (şi, putem spune azi, a oricărei culturi), pe care au extrapolat-o însă asupra întregii culturi: *apolinicul*, care exprimă tendinţa spre linişte, calm, spre simplitate şi organicitate, spre absolut, proprie omului creator dintotdeauna. S-a spus că geniul grec a avut suprema cutezanţă de a transforma relativul omenesc în absolut — absolut pe care creştinismul l-a preluat şi l-a transfigurat într-un plan mistic. E o judecată exagerată pentru că în perimetrul culturii greceşti această cutezanţă, această sete de absolut, dorinţa de raţionalitate şi ordine se îmbină permanent cu tendinţa contrarie care ţine de patosul inimii, de zvîcnirile veşnic nestinse şi convulsiile sufleteşti mai adînci — dar la acest *aspect* vom reveni. Să recunoaştem totuşi că *apolinicul*, fără a exprima în întregime spiritul grec, este tocmai acea dimensiune esenţială a sa din unghiul de vedere al acestui capitol şi fără de care ar fi greu să înţelegem ce a reprezentat cultura greacă în istoria lumii.

Este un principiu ce ne dezvăluie acea *ordine ideală* către care spiritul nostru tinde veşnic, acea ordine menită să înlocuiască haosul relativ al oricărui început de drum sau răscruce de drum, haosul relativ fie din lumea lucrurilor, fie din lumea ideilor, a opiniilor. De fapt, orice demers cultural al omului, orice autentic act de cultură are, în ultimă analiză, semnificaţia de a aduce în lume un plus de ordine, de cunoaştere şi organizare, un plus de *înţelegere* şi *raţionalitate*. Cu atît mai mult putem atribui această caracteristică unei culturi ca cea greacă, care a făcut din princi-

piul raționalității un principiu fundamental de constituire, de raportare, de finalizare și structurare.

În ce constă, deci, viziunea clasică (sau clasicizantă) a *apolinismului artei grecești*, așa cum apare la Winckelmann și Lessing. Cel dintîi a fost personalitatea cea mai indicată să îndeplinească în cultura germană sarcina istorică „de a bolti prima punte de legătură trainică dinspre clasicismul grec, Renaștere și iluminism spre clasicismul german al secolului al XVIII-lea".[1] Și aceasta datorită formației și culturii sale; el continuă astfel un anume spirit renascentist și clasic în modul de a examina cultura antică. Studiul artei, al operei de artă *în sine*, dacă este absolutizat, devine o eroare, se transformă în purismul sau autonomismul estetic, combătut de esteticile realiste, dar un asemenea studiu a avut și rostul pozitiv de a surprinde *specificitatea estetică a operei de artă*; arta se corelează, desigur, cu toate celelalte componente ale culturii; ea este *determinată* de factori de ordin social și cultural, dar nu e mai puțin adevărat că reprezintă și ceva distinct, ceva care trebuie considerat și în specificitatea lui, în acea caracteristică proprie valorii artistice; opera de artă nu poate fi ruptă de ea dar nici dizolvată în celelalte tipuri de valori. În aceasta constă autonomia sa relativă. Și este interesant faptul că această redescoperire a artei antice, cu toată substanța ei filosofică, se petrece în Germania unde, spre deosebire de țara clasică a Renașterii — Italia (pentru care exacerbarea *modelului cultural antic* era o componentă necesară a conștiinței naționale de sine) *atitudinea față de antichitate* era mult mai rezervată, mai critică, iar Evul Mediu reprezintă un timp istoric productiv de geneze etnice și culturale. Și totuși ni se propune aici un model — nu doar sentimental, ci teoretic-explicativ — de înțelegere a culturii antice, scoțînd în relief, pe primul plan tocmai apolinicul. Frumusețea artei grecești este raportată la o anumită stare de suflet. Concepția asupra frumosului a lui Winckelmann este influențată de teoria platoniciană a prototipurilor ideale, aidoma perfecțiunii divine. „Cunoscătorii și imitatorii artei eline descoperă în acele capodopere nu numai natura desăvîrșită, ci mai mult decît natura

[1] V. E. Mașek, *J. Joachim Winckelmann — redescoperitorul Greciei antice*, în *De la Apollo la Faust, Dialog între civilizații, dialog între generații*, Antologie, Cuvînt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, Traducere de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan, Editura Meridiane, București, 1978, p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

însăşi: acea frumuseţe ideală alcătuită — aşa cum ne învaţă un exeget antic al lui Platon — din imagini făurite de raţiune".[1]

Conceptul de frumuseţe omenească devine cu atît mai perfect cu cît poate fi gîndit mai conform şi mai în concordanţă cu fiinţa supremă. Această idee mistică şi misticizantă a trecut în neoplatonism. Dar asta e o chestiune secundară care nu ne interesează aici. „Caracteristica principală a capodoperelor eline este, în ultimă analiză, simplitatea nobilă şi măreţia calmă, a atitudinii şi a expresiei. După cum adîncimile mării sînt veşnic potolite, oricît de furtunoase ar fi valurile de la suprafaţa ei, tot astfel nu poate patima să tulbure liniştea sublimă a sufletului şi a expresiei".[2]

Ceea ce trebuie să subliniem este că, după Winckelmann, sufletul netulburat, de o uimitoare seninătate şi echilibru al grecului se oglindeşte într-un chip strălucit, de pildă, pe faţa lui Laocoon, în binecunoscuta sculptură pe care o analizează şi Lessing. De ce Laocoon? Această operă aparţine, ca datare, perioadei elenistice şi nu celei clasice, dar acest capitol are un caracter teoretic şi de aceea nu interesează cronologia istorică. De ce însă acest exemplu din punct de vedere al concepţiei examinată aici? Pentru că Laocoon era în prada celor mai crîncene suferinţe care, în mod firesc, îl urîţesc pe om, îl mutilează. Şi avînd în vedere că această durere era atroce, toţi muşchii, toate tendoanele trupului erau cuprinse de o năprasnică durere. Şi totuşi nu se vede nici o expresie de violenţă şi urîţenie în mimica feţei sau în atitudine. El nu scoate acel strigăt înspăimîntător, aşa cum spune Vergiliu, referindu-se la nefericitul personaj. „Chinurile îndurate de trup şi măreţia sufletului par a apăsa cu aceeaşi putere pe toate părţile corpului. Laocoon suferă, desigur, dar el suferă ca şi Filoctet al lui Sofocle: durerea lui ne cotropeşte sufletul, dar şi noi ne-am dori să suportăm chinul ca acest bărbat sublim".[3]

Exprimarea unui suflet atît de tare stă mai presus decît plăsmuirea frumosului în natură şi e necesară din partea artistului o mare forţă spirituală. Nimeni n-a exprimat cu mai multă forţă, ideea că arta greacă este o paradigmă a artei clasice — ba chiar

---

[1] Apud J. J. Winckelmann, *Consideraţii asupra imitării operelor greceşti în pictură şi sculptură*, în *De la Apollo la Faust*, p. 28.

[2] Idem, p. 41.

[3] J. J. Winckelmann, op. cit., p. 41.

a artei în general şi că, deci, imitarea ei este adevăratul drum către perfecţiune. Nici natura însăşi nu rivalizează cu arta greacă din acest punct de vedere. Imitarea naturii nu poate să ducă la adevărata frumuseţe deoarece e lipsită de un model ideal. Tocmai imitaţia grecilor este în stare să ducă la o fidelă imitaţie a naturii. „Cercetarea naturii este o cale mai anevoioasă spre cunoaşterea frumosului desăvîrşit, decît studiul artei antice".[1] Dealtfel însăşi imitarea frumosului natural este posibilă în două feluri:

1. artistul îşi alege un singur obiect după care face copii fidele, în portretistică de pildă;

2. alcătuieşte un ansamblu de observaţii culese de pretutindeni, din care alcătuieşte frumosul absolut, imaginea ideală; în acest caz, frumosul natural e radical depăşit, cu o îndrăzneală călăuzită de înţelepciune.

Deci — superioritatea imitării antichităţii faţă de cea a naturii şi subordonarea acesteia faţă de imitarea antichităţii.

„Simpla imitare a naturii îl învaţă pe artist totul, în afara artei de a desena contururi corecte; pe acest tărîm, singurii dascăli sînt grecii. Contururi de o rară noblеţe unesc sau circumscriu toate părţile statuilor lor, înfăţişînd natura desăvîrşită şi frumuseţea ideală; mai bine zis datorită acestor contururi au atins arta supremă".[2]

În cealaltă operă fundamentală a sa, Winckelmann examinează de asemenea esenţa artei greceşti în lumina unor concepte estetice clasice — *frumosul* (natural sau artistic) *frumuseţea umană, formă, culoare* (care contribuie sau participă la frumuseţe, *proporţie, armonie, monumentalitate* (ca realitate spaţială sau ca impresie artistică interioară), *frumosul individual* concret şi *frumosul ideal* — ca model pentru cel dintîi, deoarece ne oferă reprezentarea generalului; treptele frumosului: „Întrucît anticii se ridicaseră treptat de la frumuseţea umană pînă la cea divină, a rămas acest nivel, cel a frumuseţii prin excelenţă".[3] Frumuseţea eroilor pare a fi intermediară între cea umană şi cea divină.

Lessing este mai nuanţat decît Winckelmann în analiza artei greceşti, chiar comparînd propria sa analiză asupra lui Laocoon,

---

[1] J. J. Winckelmann, op. cit., p. 35.
[2] Idem, p. 37.
[3] *Istoria artei antice*, vol. I, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

cu cea a predecesorului său. El este de acord cu teza principală că pe chipul lui Laocoon durerea nu se manifestă cu violență, cu o violență care să ultragieze gustul nostru pentru frumos, care să impieteze asupra a ceea ce numim frumosul artistic.

„Exprimarea unui suflet așa de tare stă cu mult mai sus decît plăsmuirea frumosului în natură; a trebuit ca artistul să simtă în el însuși această forță spirituală pe care a întipărit-o marmurei. Grecia avea mulți artiști care, ca și Metrodor, erau în același timp filosofi. Filosofia dădea o mînă de ajutor artei și insufla operelor acesteia un suflet superior celor de rînd". [1] Sau după altă traducere: „Înțelepciunea înfrățită cu arta le insufla statuilor o spiritualitate ieșită din comun".

Și după Lessing, artiștii greci nu zugrăveau decît frumosul — și nu atît frumosul cotidian de rînd, de o speță inferioară, care le servea doar ca prilej de exerciții și distracție, ci frumosul de esență superioară, perfecțiunea însăși. Și aceasta pentru că artele plastice influențează puternic nu numai caracterul individual, dar și pe cel al poporului, întreaga comunitate. Căci după cum existența unor oameni bine făcuți a dus la crearea de statui frumoase, „și statul a avut oameni frumoși datorită statuilor frumoase". [2]

Se delimitează de Winckelmann în unele privințe neesențiale însă: reprosul adresat lui Vergiliu i se pare neîndreptățit, iar comparația cu Filoctet nu rezistă, deoarece acesta nu suferă și nu se manifestă ca Laocoon. Dimpotrivă, ceea ce te izbește la el sînt tînguielile, blestemele, țipetele, într-o manieră atît de cumplită încît îi tulbură pe ostașii Expediției contra Troiei, tulbură armata, nu mai sînt posibile ceremoniile religioase. Și tocmai de aceea este părăsit pe o insulă. Urletele sale nu puteau fi, se înțelege, estetice, așa încît este pur și simplu surprinzătoare comparația lui Laocoon cu Filoctet.

Dar țipătul este, la urma urmei, o expresie naturală a durerii fizice și el poate fi identificat chiar în multe momente ale eposului homeric, atît de clasic prin exemplaritatea lui. Războinicii lui Homer cad adesea strigînd. Afrodita însăși, atunci cînd este rănită de Diomede, țipă, plătește un tribut suferinței omenești

---

[1] Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon sau Despre limitele picturii și ale poeziei*, în *Opere*, I, Editura științifică pentru Literatură și Artă, 1958, p. 156.

[2] Gotthold Ephraim Lessing, op. cit., p. 161.

(un exemplu convingător despre umanizarea zeilor de către greci); nemurirea zeilor, *perfecțiunea lor estetică* (nu morală), nu-i scutea de unele atribute omenești. Lessing însuși spune: „...oricît de mult își înalță Homer eroii deasupra naturii omenești, ei rămîn totuși mereu credincioși acestei naturi, cînd se arată simțitori la dureri și jigniri, cînd își manifestă această sensibilitate prin strigăte, lacrimi sau vorbe de ocară. După fapte, sînt ființe de o specie superioară, după simțiri sînt oameni adevărați". [1]

Grecului nu-i era rușine de slăbiciunile omenești pe care le avea, dar acestea nu-l puteau abate de la drumul onoarei, al împlinirii datoriei. Printre puținele tragedii care s-au păstrat, există cel puțin două în care suferința dobîndește o expresie puternică. Este vorba de *Filoctet* și *Hercule murind*, unde se pot auzi strigăte, bocete, văicăreli. Printre piesele lui Sofocle a existat și un *Laocoon* care s-a pierdut.

Esențialul în această viziune clasică a artei grecești este ideea că *frumosul reprezintă o lege supremă a artei antice.*

Maestrul lui *Laocoon* „voia să înfățișeze frumusețea supremă în condițiile date ale durerii fizice. Durerea, în toată deformanța ei vehementă, nu putea fi îmbinată cu frumusețea. Artistul a trebuit deci să micșoreze durerea, să potolească țipetele pînă la a face din ele suspine; nu pentru că strigătul e semnul unui suflet de calitate inferioară, ci pentru că sluțește fața într-un mod respingător". [2]

Încă din timpurile sale Lessing constata o lărgire considerabilă a granițelor artei, cuprinzînd întreaga lume vizibilă, frumosul rămînînd doar o parte din teritoriul ei; se va constitui chiar o *estetică a urîtului*, de neconceput în antichitate.

Pentru cei vechi, frumusețea era, deci, obiectivul de neocolit și chiar exclusiv al creației artistice. Artiștii greci nu zugrăveau decît frumosul, ceea ce trebuie să încînte, perfecțiunea obiectului însuși. Au existat și artiști mai mărunți care nu se ridicau nici pînă la frumosul naturii, dar legea generală supremă a frumosului a fost pentru toți o lege de neocolit. Atît de mult intrase această lege în conștiința culturală a Greciei, a cetăților grecești, încît la un moment dat ea a devenit chiar și lege politică, sancționată juridic; la Teba a fost emisă o lege care poruncea artiștilor să imite numai frumosul și interzicea sub pedeapsă, să imite urîtul

---

[1] Lessing, op. cit., p. 157.
[2] Idem, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

din natură. Deci artele plastice erau astfel determinate să se înscrie în slujba unui ideal de armonie, de ordine, care era şi pentru viaţa politică extrem de important.

În *ştiinţă* nu se putea urmări acelaşi lucru pentru că scopul *ştiinţei* este *adevărul* şi adevărul trebuie urmărit indiferent dacă este frumos sau urît, indiferent dacă ajungem la el pe alei înflorite sau prin eforturi şi obstacole de tot felul. Scopul artei era după această concepţie, *plăcerea* (în înţeles superior de *plăcere estetică, spirituală*) şi în funcţie de acest scop, trebuie evitat tot ceea ce se abate de la legea frumosului.

Frumuseţea fizică este efectul armoniei diferitelor părţi, văzute toate odată. Ea este condiţionată de coexistenţa spaţială simultană (arta plastică este prin excelenţă o artă spaţială) a acestor părţi. Şi cum lucrurile ale căror părţi coexistă în spaţiu, formează obiectul propriu al picturii, rezultă că pictura — şi numai ea — poate să imite frumuseţea fizică. Alte arte nu pot reda în acest mod direct frumuseţea fizică. De pildă, Homer — atunci cînd a trebuit să înfăţişeze frumuseţea Elenei — nu s-a mărginit să descrie părţile ei constitutive, ci ne face să vedem această frumuseţe prin efectele pe care ea le provoacă asupra celor din jur; ce poate fi mai convingător decît efectul pe care-l are frumuseţea Elenei asupra venerabililor bătrîni care alcătuiesc *Sfatul din Troia* — un fel de Areopag. Aceşti bătrîni reci, severi din *Adunarea* celor mai vîrstnici dintre troieni, exclamă atunci cînd o văd:

„Nu sînt de osîndit troienii şi nici aheii cei bine înarmaţi
Că-ndură necazuri de multă vreme pentru o astfel de femeie
E într-adevăr asemenea zeiţelor nemuritoare".

Este mult mai convingător, incomparabil mai convingător decît o descriere de tipul aceleia pe care o face Ovidiu Lesbiei, poetul roman aparţinînd altei civilizaţii, cu un concept sensualist al frumuseţii:

„Ce umeri, ce braţe am văzut şi pipăit
Ce forme ale sînilor, făcute parcă anume să fie strînse
Sub pieptul sculptural, ce pîntec neted!
Cît de surprinzătoare şolduri
Ce coapsă tinerească".

Ovidiu aparţinea civilizaţiei romane în perioada de glorie, în care măreţia ideii înalte, frumoase se îmbina cu o anume frivolitate.

Este interesant că Zeuxis, a pictat o Elenă şi a avut curajul să-i pună dedesubt versurile lui Homer, care reprezintă exclamaţia bătrînilor la vederea ei. Este un moment în care pictura şi poezia aflate parcă într-un concurs care să redea mai bine o anume frumuseţe, ajunge la un foarte interesant echilibru. E greu de spus dacă a învins pictorul care a înfăţişat-o pe Elena în picioare, goală, aşa cum sînt atîtea imagini ale Afroditei, sau poetul care a exprimat frumuseţea în chipul arătat.

Urîţenia (urîtul) nu intră în canonul estetic al grecilor. După acest canon estetic, urîtul supăra vederea, ne contrariază gustul pentru ordine şi armonie, ne provoacă repulsie independent de consideraţia noastră de alt ordin — moral, filosofic — faţă de obiectul înfăţişat. Pe plan estetic, urîtul este inacceptabil. Există, ce-i drept, şi o urîţenie inofensivă, care se transformă adesea în ridicol şi grotesc, dar din punct de vedere al valorilor estetice fundamentale, nici aceasta nu este permisă, deşi nu lipsesc totuşi cristalizări sau momente literare ale urîtului. Însuşi Homer înfăţişează o culme a urîţeniei în persoana lui Tersit, dar expunîndu-i părţile una lîngă alta spre a-i atenua totuşi urîţenia; ea nu e redată în toată amploarea şi eficacitatea ei din punct de vedere al ultragierii sensibilităţii noastre. Cu atît mai mult cu cît urîţenia lui Tersit nu este doar de ordin fizic, ci şi sufletesc: este un cîrcotaş, un om rău, clevetitor. În cazul lui se întîmplă totuşi o răsturnare de valori (însuşi acest lucru atenuează urîţenia personajului): Ahile care era un impulsiv, se înfurie la un moment dat şi, fără a scoate o vorbă în legătură cu clevetirile sale răuvoitoare, îl izbeşte atît de cumplit, încît „îi ţîşnesc pe gură şi dinţii, şi sîngele şi sufletul". O cruzime de neiertat. Ahile, care ne era mai apropiat, ne devine deodată odios; Tersit, cel cîrtitor şi răutăcios este compătimit; faptul că aheii jubilează, ne face să socotim că e cu atît mai rău pentru ei şi pentru educaţia lor. Şi aici se ridică Diomede, singurul cavaler fără prihană al războiului troian din tabăra aheilor şi-i ia apărarea, e gata să se bată numai de dragul omeniei şi al restabilirii echilibrului într-o anume ordine de valori.

Uneori jalea sfîşietoare a unor eroi care sînt înfăţişaţi în pictură sau în poezie, se molcomeşte, se atenuează şi aceasta face ca efectul de degradare, de urîţire a chipului uman să fie şi el atenuat. Despre un anume pictor mai puţin important se spune, de pildă, că într-un tablou cu *Jertfirea Ifigeniei* a înfăţişat la diverse personaje jalea lor într-o manieră atenuată; pentru că durerea unora mai puţin

Scanned with OKEN Scanner

apropiați de ea era mai mică și, ca atare, putea fi redată într-o manieră mai puțin supărătoare. Agamemnon însă, tatăl ei bun și milos, care-și jertfește fiica supunîndu-se zeilor, suferă cumplit. Suferința lui este mai presus de puterea noastră de închipuire. Suferința lui este atît de mare, încît ar fi trebuit să-l facă desfigurat. Și atunci nu ne este înfățișată direct expresia facială a durerii sale, ci cu fața acoperită; este maniera la care recurge pictorul pentru ca să nu dea naștere unei expresii plastice a urîțeniei. Sau, iată un alt tablou — *Medeea ucigîndu-și copiii* (temă din care un pictor modern ar fi scos efecte extraordinare, nefiind constrîns de canonul frumosului); firește că pictorul antic nu ne înfățișează chiar momentul de oroare al uciderii copiilor care numai frumos nu putea să fie. Dimpotrivă, ar fi trebuit să recurgă la expresii de groază, de urîțire și contorsionare a feței, inacceptabile pentru canonul estetic grec. Este înfățișat momentul anterior, care este încă un moment al deliberării, al luptei dintre dragostea pentru copii — Medeea nu era totuși o mamă denaturată, care nu-și iubește copiii — și gelozie, dorința cumplită de răzbunare; deci momentul de cumpănă, de chibzuință, cînd decizia nu era încă absolut definitivă, deși noi putem prevedea sfîrșitul care am dori parcă să fie evitat. Artistul antic nu dorea să permanentizeze prin artă momentele cumplite și urîte ale vieții. „Această iscusință a lui Timomah i-a adus laude mari și frecvente și l-a înălțat cu mult deasupra altui pictor, rămas necunoscut. Acesta fusese destul de nepriceput ca s-o înfățișeze pe Medeea în paroxismul furiei sale și să acorde astfel acestui paroxism prin esență trecător, o durată împotriva căreia se ridică natura întreagă". [1]

Viziunea apolinică răspunde într-un fel și nevoii noastre de a ne proiecta într-o lume idealizată, ca expresie a propriei noastre imaginații și nevoii de ideal. Și astfel, Elada este ruptă din istorie și transformată în mit, care să poată servi ca proiecție a unei viziuni senine și compensatorii față de pesimismul pe care de atîtea ori ni-l inoculează prezentul dezamăgitor. Eugen Lovinescu obișnuia să spună că „Fiecare găsește în antichitate ceea ce caută".

Spuneam că asupra culturii grecești au existat două mari interpretări. Am insistat asupra celei apolinice, clasicizante, deoarece ea se potrivește cu natura filosofică — apolinică a artelor plastice, care tocmai de aceea au fost numite *arte frumoase*. Cealaltă interpretare aparține lui Friedrich Nietzsche, care în

[1] Lessing, op. cit., p. 167.

celebra sa lucrare de tinereţe *Naşterea tragediei* — un adevărat punct de hotar în aprecierile cu privire la cultura antică — propune ca principii de interpretare ale culturii antice greceşti (dar avînd o valoare metodologică mai generală) *apolinicul* şi *dionisiacul*. Setea de absolut, dorinţa de raţionalitate şi ordine a sufletului grec (a sufletului uman în general) se îmbină permanent cu tendinţa contrarie care ţine de patosul inimii, de zvîcnirile veşnic nestinse, de convulsiile sufleteşti cele mai adînci. Intenţia lui a fost de a pune de acord facultatea dionisiacă de a te bucura de viaţă şi de a suferi cu facultatea apolinică, de a înţelege şi stăpîni, la lumina raţiunii, elementele esenţiale ale lumii. Vechea caracterizare de „*seninătate*“ ne-a împiedicat multă vreme să pătrundem viaţa arzătoare, subterană, dar şi vizibilă cu ochiul liber a acestei culturi. Mitul lui Hercule simbolizează geniul grec, efortul, lupta pentru înălţarea omului, dar să nu uităm din ce abisuri de groază s-a născut acest mit. „Arta greacă pentru mine..., era, chiar şi atunci cînd mi se demonstra, chiar şi atunci cînd *ştiam* contrariul, un absolut de ordin estetic, cu care ordinea morală se confunda fără ştirea mea. Perfecţiunea sa îmi ascundea lumea cea vastă“, faţa sa sfîşietoare, viitorul său nesigur“.[1] Interpretarea lui Nietzsche şi Burckhardt ne-a ajutat să înţelegem că arta greacă are desigur o valoare relativă, „cu siguranţă foarte înaltă, şi puternic stimulatoare, iar valoarea ei absolută este dată de unicitatea, specificitatea, puterile ei spirituale interne, întocmai ca şi în cazul altor arte mari“. Dar trebuie să pătrunzi într-adevăr aceste forţe pentru a ajunge să înţelegi: „splendoarea simfonică a celei mai vaste umanităţi“ care „nu se arată decît celor care consimt să facă acest efort. Geniului grec, fără îndoială, îi datorăm douăzeci de secole de aspiraţie continuă spre realizarea unui spirit european...“.[2] Nietzsche a avut o intuiţie genială atunci cînd a încercat să găsească o unitate între tendinţa apolinică a spiritului grec către ordine şi armonie şi tendinţa dioniască a bucuriei de viaţă, a exploziilor de exuberanţă şi de veselie, de dialog cu natura. El a depăşit astfel, printr-o viziune mai comprehensivă şi mai nuanţată, concepţia clasicizantă a lui Winckelmann şi Lessing. Este o poziţie pe care a împărtăşit-o şi prietenul său, Jakob Burckhardt în *Griechische Kultur Geschichte* pe care o găsim şi la Victor Hugo în *La Legende des Siècles* sau Mihai

[1] Elie Faure, op. cit., p. 176.
[2] Idem, p. 177.

Eminescu în *Memento mori*. Este poziția potrivit căreia, dincolo de ordinea, de calmul desăvîrșit, de idealul de perfecțiune a unei culturi, știe să vadă beția dionisiacă a vieții, relativul, perisabilul, contradicțiile care se manifestă cu putere. Și din acest punct de vedere, dreptul de a imita în artă se extinde asupra întregii naturi vizibile. Adevărul însuși, cu toate avatarurile dobîndirii sale, cu toate fațetele ascunse, uneori monstruoase ale sufletului omenesc pe care le dezvăluie, devine obiect de inspirație, de prelucrare și transfigurare artistică.

Burckhardt însuși a pus în relief elementele dizolvante ale acestei civilizații care contrastau cu tabloul lui Winckelmann de desăvîrșire, de echilibru și perfecțiune suverană. Este vorba de lipsa de moralitate a religiei grecești, caracterul precar al dreptății și justiției democrației ateniene (de la care erau excluși sclavii, femeile și metecii), de promovare a unor trăsături morale negative — lingușirea, minciuna, lipsă de generozitate (egoismul) eroilor, teroare, denunțători de profesie, insensibilitatea în fața răului, transformată în virtute filosofică, pesimismul în ceea ce privește valorile vieții, alcătuită din frică și durere etc. Cît de departe sîntem de tabloul idilic al unei comunități trăind într-o stare de beatitudine și fericire!

Că universul mental al Greciei este mult mai complex, nu se reduce la beatitudine și armonie, au demonstrat convingător și alți autori de renume, precum Erwin Rhode, „eruditul vizionar", Jacob Burckhardt, prieteni ai lui Nietzsche, E. R. Doods ș.a. Cel dintîi a fost influențat de Nietzsche și s-a angajat în polemica acestuia cu Wilamowitz-Moellendorff — respingînd atacurile împotriva *Nașterii tragediei*. Optica lor a fost influențată nu atît de pesimismul lui Schopenhauer sau de vitalismul lui Taylor și Spencer cît de necesitatea unor spirite romantice de a pătrunde structurile interioare mai complexe, laturile obscure și irațională ale spiritualității elene. Dacă la Nietzsche și Burckhardt predomină unghiul de vedere al filosofiei culturii și al filosofiei artei, viziunea lui Rhode este una de filosofie psihologică și psihologie socială, iar cartea sa *Psyche* este fără îndoială una dintre cele mai importante din cîte s-au scris (biblioteci întregi) asupra culturii și civilizației grecești. „Specifică pentru Rhode este urmărirea resorturilor psihice ale conflictului tragic și legarea tragediei, ca formă de expresie, de structura psihică și de *pattern*-urile spiritualității antichității grecești... Obiectivul principal al lucrării *Psyche* nu era cercetarea originilor și evoluției tragediei, ci o analiză

istorică a religiei și spiritualității grecești, cu accent deosebit pe cultul sufletului (cultul morților) și pe formele credinței lor în nemurire". [1]

De fapt cercetarea sa nu vizează doar resorturile psihice subterane, contradictorii ale tragediei, ci aproape întreaga cultură greacă. O spune el însuși în *Prefața* la prima ediție, iar Mircea Popescu, traducătorul versiunii românești face o precizare cît se poate de bine venită:

„În alternanța dintre rațional și irațional, dintre echilibru și exaltare, opțiunea lui Rhode, formulată explicit în repetate rînduri, se îndreaptă totuși către concepțiile lucide lipsite de iluzii deșarte, despre viață și despre moarte ale vechilor greci". [2]

Este vorba, cu alte cuvinte, de o interpretare raționalistă și luministă a aspectelor obscure, iraționale și mistice ale sufletului grec, despre suferințele, grijile și vicisitudinile omului grec, începînd încă din epoca homerică. Ceea ce nu implică însă ignorarea fericirii și a bucuriilor vieții pe care Erwin Rhode le considera ca „de la sine înțelese pentru un popor viguros, în plină dezvoltare". [3]

La început sufletul, *psyché* este un fel de „al doilea eu" dincolo de cel vizibil (funcțiile vitale), capabil să se desprindă de acesta din urmă, este lumea obscură și misterioasă a visului, fără spaimele morții și fără *cultul* morții care, asociat cu cultul strămoșilor, va apare mai tîrziu în orizontul cultural al grecilor, deși a existat probabil în forme primitive și în lumea greacă prehomerică. Vestigiile sale sînt prezente în *Iliada* (cf. funeraliile lui Patrocle, cînd Ahile se adresează sufletului său, ca și cum ar fi avut o existență reala). „Însuși obiceiul incinerarii cadavrului este poate o ultimă mărturie a credinței de odinioară a grecilor că sufletul stăruie vreme îndelungată pe tărîmul celor vii și-și exercită înrîurirea asupra celor rămași în viață". [4]

Dar așa cum lumina are un sens doar în opoziție cu întunericul tot astfel pornirile malefice, iraționalul, credința în suflete și strigoi — toate acestea se pot identifica și diagnostica nu într-o

---

[1] Victor Ernest Maşek, *Erwin Rohde — eruditul vizionar sau forța euristică a unei prietenii*, în *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, 1978, p. 303—304.

[2] Mircea Popescu, *Cuvînt înainte*, la Erwin Rohde, *Psyche*, Editura Meridiane, București, 1985, p. 11.

[3] Erwin Rohde, op. cit., p. 16.

[4] Idem, p. 37.

lume total dezordonată, arbitrară, entropică ci, dimpotrivă, în raport cu raționalitatea dominantă a unor rînduieli cosmice și umane ca antiteze ale ordinii. Fără contrastul dintre bine și rău, dintre stările onirice, extatice și cele raționale, dintre ordine și dezordine, răul, dezordinea, iraționalul ar deveni starea firească a lumii și nici o conștiință divină sau umană, nu le-ar mai putea percepe.

Nici o cultură, oricît de puternică și originală, nu ia naștere și nu se dezvoltă *in vitro*, fără influențe străine, malefice sau benefice. Cultura greacă nu face excepție de la această lege generală; este binecunoscută influența unor mentalități orientale și nordice (trace) — așa cum se pot decela în orfism, pythagorism, cultul lui Dionysos, cultul unor zei sau eroi sălbatici ai peșterilor (ca cel al lui *Amfiaros* — erou și prezicător argian, care a participat la asediul celor șapte împotriva Tebei), zeul care moare (sau dispare precum Zalmoxis la geto-daci) și învie (sau reapare); sau eroii-semizei ca spirite ale celor morți — demoni cărora li se aduceau ofrande și chiar sacrificii pentru a le cîștiga bunăvoința. Cultul acestora, asociat cu cultul mormintelor celor dispăruți era uneori desacralizat, folosit ca un procedeu laic de *eroizare*, subordonat unor rațiuni politice. Să nu uităm însă că pentru Rhode o invazie a iraționalului — care nu va covîrși totuși niciodată lumea greacă, se produce în Grecia posthomerică. Poemele homerice reprezintă un pisc și un model de eroizare laică și de organizare estetică a lumii.

„Cultura greacă ne apare în poemele homerice atît de dezvoltată în toate sensurile, atît de completă, încît cel ce nu ar dispune de documente posterioare ar putea crede că în acest moment grecii au atins definitiv culmea cea mai înaltă a culturii la care puteau ajunge prin însăși structura lor și în condițiile exterioare date. În realitate, poemele homerice se află la granița dintre o evoluție mai veche ajunsă la deplina ei maturitate și o nouă ordine a lucrurilor determinată de aproape cu totul alte criterii“.[1] Este ca o primăvară spirituală a Eladei sau ca un răsărit de soare în care lumina rațiunii este destul de puternică spre a lăsa în umbră „misterele și convulsiile vieții“, dar insuficient de puternică spre a pune în relief contrastul dureros între cele două laturi fundamentale ale lumii umane. Greciei posthomerice îi aparțin cultul zeilor chtonieni, subpămînteni, cultul morților — abia întrezărit

[1] Erwin Rohde, op. cit., p. 154.

în eposul homeric (sau cultul sufletelor celor morți), ceremoniile secrete legate de mistere — cum ar fi cele de la Eleusis, ideea escatologică — perspectiva unei vieți fericite în lumea cealaltă (cf. călătoriile în Hades a unor eroi celebri), cultul trac al lui Dionysos, care abia dacă este pomenit în *Iliada*, exaltarea unor sentimente obscure, mistice a unor stări extatice, pătrunderea unor ceremonii însoțite de o muzică sălbatică, predominînd modul frigian, cu urlete frenetice și dansuri amețitoare pînă la epuizare, printr-o teribilă supraexcitare a întregii ființe a celor ce participau, interpretarea morții ca trecere spre o viață superioară, unirea lui Apolo cu Dionysos, printr-o contagiune reciprocă — ceremoniile pythiene se contaminează de frenezia bachică, iar Dionysos se elenizează și se umanizează, întruchipează amploarea și bogăția vieții, simbolizează bucuria de a trăi. Prin aceasta, cultul său conferă și artei impulsuri noi și îi deschide orizonturi noi; practicile catharctice sau de purificare, idealul ascetic, comunitățile închise a orficilor avînd ca element esențial, „credința în forța divină și nemuritoare a Sufletului. Și enumerarea ar putea să continue, dar a reieșit cu prisosință prezența și presiunea în toate faptele de cultură a unor elemente disonante, a unor resorturi iraționale, obscure, care copleșesc în cazul unor personaje mistice, a vrăjitorilor și precizătorilor, în stările de hybris grave, dar fără a mistifica și anihila raționalitatea de esență, clasicismul culturii grecești. Mai mult decît atît: în epoca clasică are loc, mai ales în gîndirea filosofică, un proces de raționalizare și spiritualizare a lui *psyché*, care detașează *psyche* din credințele populare, dobîndind trăsături și funcții noi.

În ceea ce-l privește pe E. R. Dodds — după trei sferturi de secol — a demonstrat idei similare într-o suită de conferințe, ținute la Berkeley (California) și reunite doi ani mai tîrziu în cartea *The Grecks and the Irational* și tradusă în românește cu titlul *Dialectica spiritului grec*. Într-un *Cuvînt înainte* la acest volum, Petru Creția scria:

„Secole de-a rîndul gîndirea europeană a fost dominată de o imagine unilaterală asupra spiritualității grecești și a marilor tradiții pe care, instituind-o, ne-a transmis-o ca principiu formator esențial pentru civilizația căreia îi mai aparținem. Accentul cădea, în ciuda multor evidențe contrare aproape exclusiv asupra atotrînduitoarei și iradiantei *rațională* a acelui moment decisiv din istoria lumii... A fost rolul istoric al marelui romantism german și al ecourilor sale celor mai tîrzii de a întrezări și apoi

de a privi în față chipul mai complex, mai contradictoriu și ca atare mai viu și mai grăitor al marii matrice spirituale de la care și astăzi ne revendicăm". [1]

Și iată o nouă investigație a spiritului grec: fără a contesta cîtuși de puțin constantele (și dominantele) raționaliste ale acestui spirit grec și ale culturii europene — *un triplu raționalism, ontologic, gnoseologic* și *axiologic* — Dodds realizează o analiză pătrunzătoare, din perspectivă rațională și nu irațională a manifestărilor iraționalului și a rolului său fertil în spiritualitatea greacă. Și trebuie să mai precizăm că este vorba de acel sens al iraționalului căruia D. D. Roșca i-a dat o fundamentare rațională și umanistă încă din 1934 în *Existența tragică:* ca o componentă necesară a realului uman contrariu dialectic al raționalului „element constitutiv al totalității umanului". De altminteri autorul ne sugerează din capul locului că astfel de analize sînt menite să facă dreptate spiritului grec, să-i pună în lumină bogăția și complexitatea; în fața sculpturilor Partenonului de „British Museum", un tînăr i-a mărturisit cu oarecare jenă că ele nu-i spun nimic. „Știți, nu știu dacă mă înțelegeți, totul este atît de îngrozitor de *rațional*". Și Dodds comentează mai departe: „Unei generații a cărei sensibilitate s-a format cu arta africană și aztecă, cu opera unui Modigliani sau a unui Henri Moore, arta grecilor și cultura greacă, în general, pot să-i pară lipsite de conștiința misterului și de capacitatea de a pătrunde la nivelurile mai profunde, mai puțin conștiente ale experienței umane". [2]

Or, adevărul este că nici chiar Partenonul (căruia i-au aparținut și-i aparțin și sculpturile de la Londra — ca făcînd parte dintr-un ansamblu coerent) nu se caracterizează printr-o raționalitate și simetrie perfectă. Și mai este necesară o precizare: a nega religiozitatea poemelor homerice, cum fac Mazon, Murray ș.a. nu înseamnă a nega o anume experiență umană care nu se încadrează în tipare apolinice ci este încărcată de elemente iraționale.

Nu este cazul să facem aici o prezentare a cărții menționate. Aș dori să menționez doar cîteva exemple de prezență irațională în cultura greacă, fenomene consonante, în fond, cu ceea ce Nietzsche numea dimensiunea dionysiacă: *ate* — ispită a infatuării în comportamentul nesăbuit și inexplicabil al lui Aga-

---

[1] Petru Creția, *Hellada între logos și alogon*, in E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, Editura Meridiane, 1983, p. 6.
[2] E. R. Dodds, op. cit., p. 19.

memnon, o stare de eroare și vinovăție (conștientă sau nu), legată de *Moira* (soartă, ursită) și *Erinii* care-i asigură împlinirea — ele contrariază nu numai raționalitatea în sens cosmic și ontologic, dar și liberul arbitru; *menos* — de aceeași natură cu *thymos* sau *noos* —, putere și stare de spirit transmisă de la zeu la om, tot atît de spontan cum se împrăștie „energia devoratoare a focului", amplificînd sau diminuînd puterea de luptă și alte intervenții psihice sau imixtiuni ale iraționalului în comportamentul oamenilor determinînd instabilitatea și devierile acestuia. Ca să nu mai vorbim de *daimon* provenit din credința populară, care odată cu Socrate, va deveni un fel de mister al creației, un concept de filosofia culturii. Și cu aceasta sîntem departe de a fi epuizat elementele iraționale, chiar și numai din eposul homeric. Așa zisa *cultură a vinovăției* din orizontul tragic — *hybris* ca rău primordial, *phthonos*, geologia divină, izvor de anxietate și amenințare agresivă, răspîndirea răului care contrariază simțul de dreptate, iraționalul vinei moștenite și al pedepsirii nevinovatului, transferul stării de puritate de la sfera magică la cea morală, cu funcția catharctică — ar fi cu totul de neconceput, fără intervenția productivă, stimulatoare a unor atari elemente. Sau ce să mai spunem de „binefacerile nebuniei" — cum se intitulează un capitol (nebunie *profetică*, *rituală*, *poetică* și *erotica*), — în actul creației de cultură. Nu există oare în orice act de cultură — care în fond e o abatere de la „normalitatea perfectă", de la cenușiul sau plictisul existențial — un coeficient mai mic sau mai mare de nebunie? De data aceasta, nu numai cultul lui Dionysos polarizează manifestări care frizează nebunia, dar și profețiile Pythiei, preoteasa lui Apolo, au ceva din misterul nebuniei atunci cînd, fiind posedată de Zeu, în transă, prin gura ei vorbea însuși zeul. În fond Grecii aveau nevoie pentru securitatea lor, de ambele zeități, mai exact de simbolurile pe care le polarizează, ceea ce corespunde, în cele din urmă cu complexitatea contradictorie a condiției umane.

De aceeași categorie a iraționalului țin și *atitudinea onirică*, încercările de a interpreta și conferi un sens unor experiențe umane care se situează totalmente în afara raționalității vieții.

Sau *experiența religioasă de tip șamanic*, caracterizată prin accentuarea unor elemente mistice și instabilitate psihică, prin teza separării sufletului de corp, a călătoriei și reîncarnării sale, care a pătruns de timpuriu și în Grecia, fiind și o soluție mai satis-

Scanned with OKEN Scanner

făcătoare pentru a împăca vina tragică şi răspunderea individuală: precum Hades-ul devine un adevărat izvor de suflete, viețile anterioare sînt izvor de vinovăție astfel încît „nici un suflet omenesc nu era nevinovat" — cum rezultă şi din *Fedon* a lui Platon, dar spre deosebire de şamanul siberian, experiența vieților anterioare nu este o sursă de puteri sporite ci de vinovăție.

Nici perioada clasică nu e scutită de prezența, de regulă tonifiantă, foarte rar terifiantă, a iraționalului, fie şi pentru că ea moştenește un întreg complex de imagini contradictorii, pe care nu poate şi nu are de ce să le respingă ca pe o haină străină chiar dacă, ce-i drept, se adînceşte separarea între *cultura populară* — o adevărată pepinieră de elemente mitice şi iraționale şi *cultura rațională* a intelectualilor care tinde către un clasicism total. Chiar un Socrate, care dînd glas temerilor populare în ce priveşte trăirea pasiunilor ca ceva misterios şi înfricoşător, nu acordă nici un rol emoției în determinarea comportamentului, lua în serios visele şi oracolele. Euripide va da însă glas, în tragediile sale, unor largi şuvoaie pasionale — care ating chiar un punct paroxistic în *Bacantele*. De altfel, într-un fel sau altul, întreaga *tragedie antică* greacă realizează unitatea celor două dimensiuni ale culturii greceşti. În divina comedie a vieții nu există numai imaginile agreabile şi surîzătoare, ci şi imagini tulburătoare triste, sumbre, anxioase, de infern. Măreția spiritului grec se verifică în clipele de primejdie de cumpănă şi e ridicat la sublim în *viziunea artistica*. *Viața etică* şi *politică* era însă departe de a fi guvernată de *principiul apolinic*. Cei mai buni oameni sînt pe rînd exilați sau chiar condamnați la moarte: Clistene, Miltiade, cei doi Cimon, Temistocle, Aristide, Alcibiade etc., exilați, Demetrios, condamnat la moarte, Efialte — înjunghiat, Demostene — aruncat în lanțuri, Hesiod — asasinat, Fidias, Tucidide — proscrişi, Anaxagoras, Platon, Lisias — fug din Atena pentru a nu fi surghiuniți, Socrate — silit să bea cucută.

Tragedia Troiei şi a Atrizilor reprezintă un segment simbolic al patimilor neînfrînate. Sau să-i cercetăm pe zeii Olimpului şi vom avea o oglindă a pasionalității devoratoare, cu incredibile viclenii, cruzimi, mişelii, răzbunări etc. Poate tocmai de aceea, omul grec resimțea cu atît mai mult nevoia de ordine ideală a spiritului, opusă haosului, intereselor antagonice, rivalităților sălbatice. Această necesitate fericită a visului, Grecii au personificat-o în Apolo, zeul forțelor plastice, al profeției şi luminii,

Scanned with OKEN Scanner

care guvernează și frumusețea lumii interioare a imaginației, care înseamnă absența impulsurilor brutale, deci calmul și înțelepciunea; este zeu al formelor armonioase și a euritmiei, a luminii intelectuale și a formei juste. O civilizație apolinică este un fel de paradis al umanității, a cărei sarcină este mereu aceea de a distruge regatul titanilor, de a-i ucide pe monștrii care domină abisurile redutabile ale sufletului nostru. În această evanghelie a armoniei universale, omul nu mai este doar artist, ci este el însuși *operă de artă*, iar inițiatorul dramei și unicul său erou sub diverse măști este Dionysos — zeul misterelor vieții și a morții, a elementelor renașterii, cel a cărui pasiune simbolizează tocmai martiriul unității primitive rupte. Sub farmecul lui Dionysos se înnoadă legătura om-om și însăși natura, care ne-a devenit străină, ostilă sau aservită, se reconciliază cu omul. Apolo și Dionysos simbolizează energiile de artă ce țîșnesc deopotrivă din natură și din om. Muzica lui Apolo este o arhitectură dorică de sunete abia indicate, dar nici lumea sunetelor nu este numai o lume de armonii. În *ditirambul dionisiac* omul este dus la paroxism de facultățile sale simbolice, emoția cere o exprimare nestînjenită.

În opera nepereche a lui Eminescu cele două laturi inseparabile ale culturii grecești și-au găsit una din cele mai strălucite expresii. Autorii săi favoriți au fost Homer, Platon, Sofocle, Horațiu, Virgiliu și Ovidiu; influența lui Schopenhauer și frecventarea autorilor clasici i-au insuflat un cult constant față de *clasicismul antic*. Semnele certe ale acestui cult sînt detectate cu, minuție de N. Sulica, C. Papacostea, Tudor Vianu, D. Murărașu Ed. Papu, Gh. Ceaușescu ș.a. În încheierea unui amplu studiu în această problemă N. Sulica scrie: „Genialul Eminescu s-a întrecut pe sine însuși: s-a ridicat pînă la înălțimea olimpică a Titanului care stă fără pereche și rival: Homer. Eminescu inspirîndu-se din clasici, ca și din celelalte izvoare literare a realizat întocmai preceptul horațian (Arta poetică, v. 131—135): « Imitînd izvoare străine, evită subiecte trivializate, banalizate; nu fi sclavul modelului tău; păstrează-ți personalitatea artistică »“ [1]

---

[1] Nicolae Sulica, *Clasicismul greco-roman și literatura noastră (în special Eminescu)*, în *Eminescu și clasicismul greco-latin*, Studii și articole, Ediție ingrijită, prefață, note, bibliografie, indice de Traian Diaconescu, colecția „Eminesciana“, Editura „Junimea“ Iași, 1982, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

Aproape că nu există mare problemă a antichității, inclusiv orientale, care să nu-și fi găsit la Eminescu o reverberație poetică. Clasicismul antic era pentru el nu un obiect al unei vane curiozități, ci izvor de inspirație, mijloc de cunoaștere și autocunoaștere, de autoperfecționare poetică. Astfel, „Eminescu îl cercetase pe Homer și ca artist și din contactul cu el și-a îmbogățit posibilitățile de creare". [1] Cert este că în formația sa spirituală cultura clasică a jucat un rol important, [2] dar nu în ipostaza rigidă, lipsită de viață a unor filologi, lipsiți de har, ci prin *umanismul* ei intrinsec. Climatul apolinic, imperativul *seninătății* sînt prezente în opera sa, îndeosebi în Odele din perioada deplinei maturități, *Odă în metru antic*, *Odin și Poetul*, în *Scrisoarea III* etc.

„În epoca deplinei maturități, Apolo devine pentru poetul nostru, unul din cele mai încărcate de înțelesuri, simboluri... *Apolo reprezintă în ochii mîhnitului Eminescu, marea poezie, aceea izvorîtă din sentimente curate și înălțătoare, din adevăr și virtute*". [3] Viziunea sa asupra Greciei este, cum precizează autorii citați, *plastică*, *marmoreană* — or tocmai o atare viziune răspunde cel mai adecvat canonului estetic apolinic al frumuseții. Dar cum spuneam, Eminescu a receptat cu durere și într-o viziune aproape apocaliptică și cealaltă fațetă a spiritului grec. Chiar clasicul Orfeu este folosit, „pentru a zugrăvi prăbușirea civilizației grecești... Pentru Eminescu, Orfeu este simbolul conștiinței umane care se recunoaște înfrîntă de neînvinsul Hades". [4] Spectacolul dezolant al prăbușirii civilizațiilor, chiar și a uneia atît de strălucită cum a fost civilizația greacă, i-a alimentat pesimismul, filosofia răului în lume.

Toți romanticii au întocmit *tabloul civilizațiilor*, au fost preocupați de ideea trecerii de la *geneză* la *mișcarea* lumilor. La Eminescu se observă această preocupare încă din timpul studiilor la Viena, (vezi *Egipetul*) dar panorama deșertăciunilor — *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* — e prezentă mai ales în *Memento Mori* — „... poemul morții succesive a civilizațiilor...", compunere tipică pentru faza schoppenhauriană a lui Eminescu.

---

[1] D. Murărașu, *Eminescu și clasicismul greo-latin*, în op. cit., p. 130.
[2] Cf. N. I. Herescu, *Eminescu și clasicismul*, în op. cit., p. 155—170.
[3] Gr. Tănăsescu și A. Nestorescu, *Eminescu și Elada*, în op. cit., p. 219.
[4] Gh. Ceaușescu, *Eminescu și antichitatea clasică*, în op. cit., p. 236—237.

Scanned with OKEN Scanner

Începutul vastului poem readuce formularea stării onirice selenare ca soluție a fericirii:

„Turma visurilor mele, eu le pasc ca oi de aur,
Cînd a nopții întuneric — înstelatul rege maur —
Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc,
Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume prin-a stelelor ninsoare,
Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc".

Imaginea paradisiacă a visului este însă într-un sfîșietor contrast cu chinurile și nefericirile lumii reale.

„Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
Alta-i lumea cea aievea,
Unde cu sudori muncite
Te încerci a stoarce lapte
Din a stîncei coaste seci;
Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mîndre flori de aur,
Alta unde cerci viața s-o-ntocmești,
Precum un faur,
Cearcă-a da fierului aspru
Forma cugetării reci".

În episodul *Grecia* găsim mai întîi elementul mitologic și veneraţia pentru clasicitate, cu temple multicolore, cu peisaj scăldat de izvoare, de rîuri cristaline:

„Astfel Grecia se naște din întunecata mare.
Poartă-n ceruri a ei temple și-a ei sarcini de ninsoare,
Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit;
Din coloanele de dealuri se întind văile pline
De dumbrave, de izvoare și de rîuri cristaline
. . . . . .
Mai albastră — decît cerul, purtînd soarele pe față
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreață.
Cîteodată se-ncrețește și-i-ntunec-al ei vis —
Ninse albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă
Se-mproaşcă-n joacă dulce, mlădiindu-se se scaldă,
Scuturîndu-și părul negru, înecîndu-se de rîs".

Scanned with OKEN Scanner

Cînd este vorba de *destinul culturii*, tonul se schimbă, evocarea lirică cedează locul unei meditaţii îndurerate, bîntuită de mari îndoieli:

„Dar în camera îngustă, lîngă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul căci gîndirea-i e în doliu"

„Gîndirea în doliu" a filosofului grec despre care vorbeşte Eminescu este gîndirea presocratică, către care mergea interesul filosofului în epoca pesimismului.

De îndată ce se desprinde de natură, lumea greacă devine o lume a durerii. Şi în viziunea lui Hugo, această lume este înainte de toate cea a *titanomahiei*, iar Zeus este un tiran, e deplînsă dispariţia epocii de fericire şi inocenţă a lui Saturn; a căzut o umbră mare asupra lumii, universul devine nocturn, iar zeii noi sînt parveniţi plini de cruzime, i-au înlănţuit pe tirani în adîncimile pămîntului. Strigătul de durere a lui Prometeu şi Acteon sfîşiat de ciinii Dianei completează acest tablou sumbru.

Sub acest văl al durerii îşi reprezintă poetul şi *arta greacă*. Simbolul sculptorului orb este cea a *viziunii interioare*, opusă artei ca *mimesis*, asociată cu legenda poetului orb Homer, dirijaţi ambii de gîndire, de fantezie.

„Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară.
Dalta-i tremură... înmoaie cu gîndirea temerară
Piatra rece-neted iese de sub mîna-i un întreg,
Ce la lume îşi arată palida-i, eterna-i fire,
Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire —
O durere încremenită printre secolii ce trec".

După cum se vede însăşi cultura elenică nu e decît labilitate şi nestatornicie.

Tudor Vianu scria: „*Memento Mori* uimitorul poem de tinereţe al lui Eminescu, conţine, pe lîngă evocarea atîtor civilizaţii a căror dispariţie succesivă îl duc pe poet la concluzia pesimistă asupra zădărniciei istoriei, o imagine a Greciei antice, unică în istoria literaturii noastre pînă la etapa eminesciană şi ale cărei elemente, a cărei tendinţă generală manifestînd un curios paralelism cu alte moduri de reflectare a lumii elenice...".[1]

[1] Tudor Vianu, *Imaginea Greciei antice în „Memento Mori" de Eminescu*, in *Studii de literatură universală şi comparată*, Editura Academiei, 1963, p. 579.

Scanned with OKEN Scanner

Purtătorul procesului istoric nu mai este pentru el, omenirea concepută ca un întreg unitar și omogen ca în sintezele poetice și filosofice ale antichității și ale timpurilor moderne, în clasicism (Lucreţiu, Milton, Rousseau) ci, ca și pentru Hugo, Madach, Hegel, Quinet și Michelet, ci diferite popoare care se succed pe scena lumii, iar problema umană dobîndește mereu noi soluții, în acord cu felul lor de viață și geniul propriu.

„Năzuința spre eternitate a artistului se îndurerează de felul trecător al împrejurărilor omenești... Sculptorul orb al lui Eminescu este îndurerat de o altă discrepanță dintre artă și viață, de abisul dintre veșnicia artei și vremelnicia vieții, prin care aceasta din urmă este sortită a rămîne de-a pururi străină și neprimitoare pentru marile idealuri ale artei...“.[1]

Pe acest fundal de durere se detașează și creația muzicală. Imaginea lui Orfeu, cîntărețul legendar, stăpînit de o durere adîncă:

„Iar pe piatra prăvălită, lîngă marea-ntunecată
Stă Orfeu — cotul în reazim pe-a lui arfă sfărămată
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurind
Cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării.
Glasu-i ce-nviase stînca, stins de-aripa disperării,
Asculta cum vîntul-nșală și cum undele îl mint“.
Orfeu își zvîrle-n mare harfa:
„...Și d-eterna-i murmuire
O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire,
Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de amar.
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i-mîngîie-n zadar“.

Cele spuse despre *principiul dionisiac* prezent în cultura greacă în atîtea și atîtea ipostaze, ne-au abătut întrucîtva de la linia esențială a acestui capitol despre *frumos ca lege supremă a artei grecești*, dar noi nu am putea avea o deplină înțelegere a filonului ei filosofic, a sensurilor ei profunde, nobile și permanente, dacă am privi arta greacă detașată de etosul spiritual grec, dacă am reduce-o la principiul care-i este strict specific.

[1] Idem, p. 583.

3. Templul şi sculptura — modele de perfecţiune artistică

Capodoperele artei plastice greceşti se rezumă îndeosebi la sculptură şi arhitectură.

Revoluţia spirituală pe care o realizează civilizaţia greacă în diverse domenii ale culturii, se realizează în artele plastice prin antropocentrism, ca stil de creaţie şi opţiune filosofică, dar şi prin părăsirea anonimatului, printr-un proces de personalizare a creaţiei: artiştii greci încep să-şi semneze operele, chiar şi olarii şi pictorii de vase. Apar nenumărate şcoli de artă, îndeosebi de sculptură. Încă Winckelmann se referea la cele mai vechi şi mai celebre — de la Egina, Corint, Sicyona, pînă la ascensiunea Atenei care va polariza şi va da expresie sublimă geniului artistic al întregii Grecii. În ceea ce priveşte şcolile de sculptură — cele mai importante au fost — *ioniană, doriană, şcoala din Argos,* Grecia Mare, Atena unde, după distrugerile făcute de perşi, a început propriu-zis febra unor construcţii care, în frunte cu Acropole, au schimbat total faţa Atenei.

La sfîrşitul secolului VI cel mai mare sculptor atenian a fost Antenor, cu grupul sculptural *Tiranicizii Harmolios* şi *Aristogiton* — portrete idealizate, simbol al victoriei atenienilor asupra tiranilor. A fost dus de Xerxes la Susa ca pradă de război, pînă cînd, la sfîrşitul sec. IV-lea, Alexandru Macedon sau unul din comandanţii săi a înapoiat Atenei sculptura lui Antenor.

„În Grecia au existat deci condiţii economice şi sociale favorabile apariţiei arhitecturii şi artei plastice monumentale. Construcţiile religioase, care servesc atît preoţilor, cît şi puterii laice, pentru o întărire evidentă a superiorităţii şi tăriei ei în rîndul societăţii intră acum într-un ritm rapid de dezvoltare". [1]

Perioada arhaică a artei, a culturii greceşti în general, se încheie cu marea zguduire a războaielor medice; după strălucita victorie a Grecilor, sentimentul propriei valori, conştiinţa individualităţii naţionale, a îndepărtat inspiraţia artiştilor de marea creaţie a artei orientale care li s-a părut acum străină propriilor lor mentalităţi şi nevoi de artă; se simţeau ei înşişi capabili să creeze o artă naţională mare, puternică, originală. Stăpîneau pe deplin măiestria artistică, fiind totodată călăuziţi de un ţel măreţ — crearea unei arte care să exprime fizionomia culturală a omului liber.

---

[1] Kazimierz Michalowski, op. cit., p. 88.

Scanned with OKEN Scanner

„Pe pămîntul Eladei, o mică cetate, închinată Atenei, zeiţa înţelepciunii, a fost martora naşterii unui spirit nou, un spirit menit să înviorеze inima şi mintea omenească atunci, acum şi pentru multă vreme în viitor. Aici s-au concentrat, pe o scurtă perioadă de timp, energiile creatoare ale multor genii...".[1]

Pericle a înţeles ceea ce ar fi trebuit să devină o mare lecţie pentru orice democraţie autentică: filosofia şi creaţia artistică reprezintă puteri imbatabile, cel puţin tot atît de importante ca forţa militară, în întărirea unităţii şi coeziunii lăuntrice a cetăţii, iar templul şi sculptura erau simboluri ale acestei mentalităţi.

Templul a fost edificiul cel mai reprezentativ pentru întreaga arhitectură greacă.

Prima epocă de înflorire a artei greceşti a templului şi a sculpturii este aceea în care templul de sine stătător este numit *peripter*, iar cele mai vechi temple de acest fel datează din secolele IX şi VIII, epocă în care se presupunea că a fost scrisă şi epopeea homerică. Din secolul al VII-lea datează *templul Herei din Olimpia* şi *templul lui Apolo din Termos*. Din secolul al VI-lea avem alte temple cu impunătoare coloane netede, cum ar fi *basilica din Paestum*, pentru ca în secolul al V-lea, peripterul doric să ajungă la maturitate deplină. Avem din această perioadă templul zeiţei Atena de pe insula Eginа, templul lui Poseidon din Paestum, templul lui Zeus din Olimpia etc.

„Valoarea principală a templului grec stă în perfecţiunea sa artistică".[2] El este conceput ca o casă pentru statuia zeului. Templul egiptean era considerat chiar locuinţa zeului şi dădea o impresie apăsătoare de nemărginire. Templul grec este, dimpotrivă, imaginea omului, nu ascunde nimic şi privit mai de departe face impresia unui tot unitar, coloanele par a forma un al doilea zid. Este un templu mereu deschis, accesibil contemplatorului. Goethe, care a vizitat templele din Paestum, a sesizat o particularitate a acestor monumente: „Numai dacă te mişti în jurul lor şi prin ele, le comunici adevărata viaţă; o simţi cum se degajă din ele, aşa cum a dorit, ba chiar le-a insuflat-o constructorul".

---

[1] William Fleming, *Arte şi idei*, vol. I, traducere Florin Ionescu, Editura Meridiane, 1983, p. 30.

[2] Mihai Alpatov, *Istoria artei*, vol. I, Editura Meridiane, p. 119—120.

Scanned with OKEN Scanner

Exista o strînsă legătură între templul grec şi peisajul înconjurător; de aici şi modul deschis de construcţie; autorii templului priveau peisajul cu totul altfel decît egiptenii. Peste curtea templului egiptean se întindea, ca un acoperiş de un albastru intens — cerul, străbătut zilnic de luntrea de foc a soarelui. Templul grec este, prin coloanele lui zvelte, de o perfecţie unică, similare corpului omenesc, deschis şi soarelui, şi vîntului. Element de comparaţie era aşadar corpul omenesc, ceea ce punea în lumină, odată în plus, funcţia umană estetică a templului. De aici trebuie sa plecăm spre a înţelege cele *trei ordine stilistice greceşti*.

1. *Stilul doric* se caracterizează prin vigoare fizică, putere. Coloana dorică este concepută în raport cu figura bărbătească. Unul din elementele de bază ale arhitecturii dorice îl constituie *trigliful* care a devenit principiul de bază al *canonului* acestui templu înrîurind pregnant evoluţia artei clasice greceşti. Totul a pornit de la nevoia constructorului arhitect de a găsi un alt mod de iluminare în locul vechiului coş de fum care era şi sursă de lumină. Metoda la care s-a gîndit era ingenioasă şi simplă: ridicarea mai sus a tavanului din scînduri, sprijinîndu-l pe stîlpi mici, înguşti, pe care i-a aşezat în grupuri de trei, lăsînd între ei spaţii libere şi aşa s-au creat noile deschideri pentru lumină. Stîlpii triglifelor ca sistem de susţinere se repetă de-a lungul pereţilor edificiului, susţinînd întreg plafonul. Se îmbină în această creaţie arhitectonică, în chip armonios, elementul logic cu cel tehnic şi estetic. Apoi triglifele au evoluat sub raport estetic cu ornamente, relief etc. dar toate acestea nu aduc nimic esenţial elementelor iniţiale. Totul pare şi chiar este uimitor de simplu, dar o imensă literatură a încercat să elucideze originea sistemului sau preistoria sa: arhitectura de lemn cu trei pilaştri de susţinere, *megaronul* transformat în templu grec.

Sub influenţa marilor *hipostile* (adevărate păduri de coloane) ale Orientului, templul grec se îmbogăţeşte cu *peristilul*.

În cazul triglifelor, marea problemă era aceea a amplasării corespunzătoare a triglifelor deasupra arhitravei, „în aşa fel încît să creeze nu numai un tot estetic, ci şi o legătură logică cu întreg edificiul“.[1] Cea mai mare eroare ar fi de a considera tri-

1 K. Michalowski, op. cit., p. 91.

glifele doar ca o decoraţie exterioară sterilă; ele definesc locul de amplasare a grinzilor transversale. În dispunerea triglifelor, trebuiesc respectate anumite norme:

1. Trigliful trebuie plasat deaupra fiecărei coloane şi deasupra fiecărui intercolomnium (spaţiul dintre coloane).

2. La marginile frizei trebuiesc amplasate de asemenea două triglife unite şi nu metope.

3. Fiecare triglif trebuie să fie exact deasupra centrului coloanei şi a intercolomnium-ului.

Aceste reguli alcătuiesc *principiul triglifelor.*[1]

Şcoala dorică a Peloponesului s-a dezvoltat la Argos şi Sparta; severitatea, asprimea războinicilor spartani, cu menirea de a feri pe cetăţean de moliciunea unei vieţi uşuratice a influenţat acest stil. În arhitectură se degajă simplitatea formelor, renunţarea aproape totală la ornamentaţii, intoleranţa faţă de luxul oriental; în sculptură domină figura atletului robust, cu musculatură dezvoltată.

2. *Stilul ionic* ale cărui coloane erau comparate de Vitruviu cu figuri femeieşti prin zvelteţea, prin ornamentaţia lor, prin capitelurile lor atît de frumoase.

Şcoala ionică a fost multă vreme mijlocitoarea influenţelor orientale, îndeosebi pe linie decorativă şi monumentală: *Templul Artemisei* din Efes era renumit prin dimensiunile sale. O particularitate esenţială a stilului o constituie tendinţa spre fast şi eleganţă; erau foarte răspîndite în Asia Mică templele cu şiruri duble de coloane; aici a apărut coloana zveltă şi capitelul cu volute în care motivul vegetal din Orient este integrat cu deosebită graţie, ceea ce a constituit primul pas către exprimarea ipostazei feminine a omenescului. Plastica ioniană şi-a asumat sarcina să reprezinte mişcarea fugitivă, spiritualizată, acordînd o mare însemnătate jocului de umbre şi lumini.

3. *Stilul corintic*, cu coloane ce erau comparate cu figuri de fete. Acest ordin nu prea corespundea gustului grec din epoca clasică şi de aceea a cunoscut o înflorire semnificativă în epoca elenistica.

---

[1] Cf. K. Michalowski, op. cit., p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

La acestea se mai adaugă *Şcoala atică*, care s-a dezvoltat în Beoţia într-un climat socio-psihologic şi spiritual diferit, caracterizat prin viaţa aspră, grea a ţăranului, hărnicia şi curăţenia moravurilor sale — aşa cum se oglindesc ele în poemele lui Hesiod, o atitudine trează, oarecum prozaică în faţa vieţii; elementele mito-poetice sînt mai puţin dezvoltate. Unele influenţe ioniene s-au contopit cu tradiţiile locale. Atica, care a jucat un rol hotărîtor în lupta cu despotiile orientale, a unit în artă asprimea dorică cu senina spiritualitate ioniană. Îmbinarea tradiţiilor ioniene cu cele continentale a constituit chezăşia dezvoltării ulterioare — şi nu ca o simplă alăturare, ci o adevărată sinteză creatoare.[1]

Templul producea, tocmai prin configuraţia elementelor sale, o impresie de măreţie solemnă, de siguranţă calmă, un sentiment de încredere a omului în statornicia lucrurilor sale. El era menit — în acea viziune apolinică despre care a fost vorba, să întărească sentimentul de certitudine şi demnitate, să răspundă setei de adevăr a omului grec.

Deşi *forma templului doric* a fost stabilită încă din sec. VII, ajunge la desăvîrşire în sec. V. În locul masivităţii iniţiale nediferenţiate a templului lui Poseidon, apare un raport de forţe mai complicat, o organizare mai severă a formelor, un plus de zvelteţe, de rafinament artistic.

„În acelaşi timp cu tragedia greacă, arta plastică de la începutul sec. al V-lea, găseşte în limitarea, pe care şi-o impune singură, forţa necesară pentru a ajunge la o serioasă şi nobilă simplitate“;[2] deci la tot ceea ce va fi mai caracteristic pentru *secolul de aur al culturii greceşti*, ce se situează la începutul celei de-a doua jumătăţi, a secolului al V-lea. Este perioada în care, ca niciodată pînă atunci şi poate nici după aceea, conştiinţa de sine şi *puterea de creaţie* a acestui popor ajunge la apogeul ei.

Lui Pericle, conducătorul activ şi înţelept al Atenei, care a întruchipat idealurile societăţii greceşti într-un moment de răscruce, i se atribuie aceste cuvinte:

Sîntem „liberi în relaţiile vieţii publice şi în rezolvarea micilor necazuri care nu lipsesc în relaţiile cotidiene dintre oameni... Iubim frumosul fără să uităm dreptatea şi sîntem prieteni ai înţelepciunii fără a cădea în moliciune. Ne folosim de bogăţie

---

[1] Cf. Mihai Alpatov, op. cit., p. 119.
[2] Idem, p. 137.

mai mult pentru a realiza lucruri bune decît să ne fălim cu ea; a-ţi recunoaşte sărăcia, nu este o ruşine; dar a nu căuta să scapi de ea prin muncă, este mai mult decît ruşinos... Faptele noastre se sprijină pe judecată şi convingerea noastră; nu privim cuvîntul ca o primejdie pentru faptă; socotim că e mai primejdios să păşeşti la faptă înainte de a te fi lămurit prin vorbă". Şi Alpatov adaugă: „Oamenii nu se mulţumesc cu acţiunea şi cu străduinţa de a stăpîni forţele materiale ale vieţii, ci încearcă să se lămurească asupra înţelesului acţiunilor lor şi asupra forţelor lor morale. Dreptul omului de a decide singur de soarta sa devine o lozincă a epocii". [1]

În ceea ce priveşte *sculptura*, strîns legată de arhitectură, de templu, punctul de plecare se află în acei idoli primitivi care la început erau construiţi din trunchiuri zvelte de copaci şi erau influenţaţi de modelele orientale. Îndeosebi sculptura egipteană „îi atrăgea pe sculptorii greci, mai ales prin formele ei monumentale purificate în cursul secolelor. Sculptura greacă corespunde însă altor necesităţi". [2]

Sculptura greacă s-a dezvoltat în strînsă legătură cu *cultura fizică*, paralel cu gimnastica. Pe stadion, în întrecerile olimpice, în intensa viaţă sportivă a grecilor s-a format, s-a călit curajul personal al cetăţeanului, spiritul lui de observaţie, gustul pentru spectacol şi pentru spectaculos. Pe stadion au învăţat grecii să privească şi să admire un trup gol, ca şi cum ar fi el însuşi operă de artă, cu o detaşare, cu o castitate cum n-au reuşit s-o facă alte popoare. Jocurile olimpice aveau semnificaţia unor sărbători ale întregului popor şi din această atmosferă, din această atitudine s-au născut şi principalele teme ale sculpturii greceşti.[3]

Un tip de statuie arhaică a fost cel denumit *kouros:* un om gol desemnat cînd cu numele lui Apolo arhaic, cînd altminteri şi care de fapt era o înfăţişare plastică a atletului, a omului bine dezvoltat din punct de vedere fizic. Elogiul omului se face prin înălţarea sa la nivelul zeilor sau în a-i face pe zei asemenea oamenilor. În aceste statui arhaice găsim cea mai castă reprezentare a nudităţii. Este un moment care atestă, între altele, eliberarea omului de dominaţia unor forţe misterioase, un moment de clarificare a puterilor sale, un moment al dragostei de viaţă,

---

[1] Cf. Mihai Alpatov, op. cit., p. 143.
[2] Cf. idem op. cit., p. 125.
[3] Cf. ibidem.

de desfăşurare a unor energii, multă vreme încătuşate. Este ca un fascicol de lumină menit să destrame norii, ceaţa mitologică sau ceaţa ignoranţei. Aceste statuete arhaice nu sînt nişte simple reprezentări de atleţi; ele au o semnificaţie mai presus de legătura imediată cu sportul, cu gimnastica; ele sînt menite să sublinieze şi să dea o formă exemplară omenescului. Sculptorul grec dovedea un simţ fin pentru materialul asupra căruia lucra: el ştia să scoată efecte surprinzătoare din cele mai delicate nuanţe ale marmorei, să accentueze suprafeţele şi volumele asociindu-le cu ritmul linear al contururilor care leagă între ele părţile componente cum este aşa numitul *Apolo din Piombino*, operă a Şcolii dorice, creată însă în Italia de sud, caracterizat prin graţie tinerească, fără a se pierde tradiţionala severitate a ţinutei.

Pe lîngă aceşti tineri frumoşi — *kouros*, a apărut în sculptura greacă şi figura corespunzătoare a fetei — *kore*. Şi în acest domeniu s-a distins în special *şcoala ionică*, care ne-a şi lăsat cele mai remarcabile statui din Asia Mică, găsite la Delfi, dar aduse de acolo. Sînt imagini ale graţiei, ale bucuriei, ale veseliei, ale frumuseţii feminine. În Grecia antică, fetele luau parte la serbările populare, poporul vedea în ele întruchiparea frumuseţii şi a viitorului său. Pentru îndepărtatele legături dintre cele mai vechi populaţii ale ţării noastre şi pămîntul grec, sînt interesante *fetele trace*, care participă deseori la festivităţi purtînd daruri, cu falduri fine ale veşmîntului policrom, cu o graţie şi cu o cochetărie pe care am mai întîlnit-o doar în sculptura egipteană, dar acolo, cu excepţia şcolii de la Amarna, într-o manieră mult mai hieratică, mai misticizantă, mai detaşată de proporţiile specifice umane. În aceste statui s-a cristalizat cea de-a doua temă a sculpturii greceşti, şi anume figura învăluită cu falduri, cu acele cute atît de măiestrit redate, care după aceea au căpătat o extindere mare. Şi figurile egiptene din Noul Imperiu, şi cele greceşti se caracterizau prin graţie feminină şi fineţe, dar la operele egiptene exprimau un extaz sumbru, omul este captiv, singur şi dezarmat în faţa durerilor; korele greceşti, dimpotrivă, relevă încîntarea de a trăi, un sentiment de fericire şi de bucurie pămînteaşcă, fără a fi lipsit de o undă de spiritualitate.

Arta greacă din primele timpuri ale dezvoltării ei — din perioada preclasică — se caracterizează deci, printr-o deosebită prospeţime, naivitate şi puritate. Superioritatea ei îşi avea temeiul într-o concepţie închegată despre lume, în acea capacitate de a sesiza esenţialul în universul înconjurător şi de a-l reda artistic.

Scanned with OKEN Scanner

Acestei perioade pregătitoare, care cunoaşte un proces continuu de maturizare, i-a urmat *clasicismul*, care s-a dezvoltat mai ales în detrimentul spontaneităţii, al prospeţimii nemijlocite, el fiind — prin excelenţă — o ştiinţă şi o epocă a modelării formelor, o epocă în care fantezia liberă este strunită şi pusă la respect de raţiunea atotputernică. „Fenomenul fascinant al artei clasice greceşti a atras atenţia nu numai cercetătorilor antichităţii. El a înflăcărat înto deauna imaginaţia atît a creatorilor, cît şi a admiratorilor, a artiştilor, scriitorilor, membrilor societăţii, conştienţi de rolul şi importanţa fenomenelor culturale".[1]

Esenţa *noţiunii de clasic* îşi află originea în această cultură, şi corespunde ambelor accepţiuni ale clasicului: *a)* momentul de maximă înflorire, realizarea vocaţiilor proprii ale unei culturi; din acest punct de vedere, fiecare cultură trăieşte un moment al clasicităţii; *b)* conceptul de clasic ca stil, ca spirit, ca o anume ierarhie şi structurare valorică. În acest caz, *armonie*, *proporţie*, *simetrie*, *echilibru*, *ordine*, *linişte*, *gravitate* şi *strălucire spirituală* — toate acestea alcătuiesc un *model*, o *paradigmă* a artei clasice, un adevărat repertoriu pentru inspiraţiile de *clasicitate*. În acest sens, „se poate deci afirma, că această *cultură greco-romană reprezintă pentru noi*, pur şi simplu lumea clasică, sau *cultura clasică*".[2] Această cultură şi-a pus o amprentă puternică asupra formării gusturilor noastre, a judecăţilor noastre de valoare, a atitudinilor noastre estetice. Perfecţiunea artei greceşti inplică şi pericolul de a o rupe de *social* şi *istoric*, de un anumit climat spiritual, iar uneori admiraţia noastră ne face să uităm de perspectiva modernă.

În etapa clasică, ceea ce impresionează în *arta* greacă este, înainte de toate această raţionalitate, acest logos care se manifestă prin încercarea de a da viaţă unui ideal de perfecţiune a formelor. *Conducătorul de car* din Delfi este una din puţinele statui originale de bronz, care face parte dintr-un grup mai mare ce ni s-a păstrat. „Splendidul *Conducător de cvadrigă* făcea parte dintr-un grup ce cuprindea şi cîţiva cai şi, cu toate că este în acţiune, personajul are ceva din echilibrul şi monumentalitatea unei coloane canelate, datorită cutelor verticale ale draperiei".[3] Acest conducător stă drept, într-o ţinută de imobilitate solemnă,

---

[1] K. Michalowski, op. cit., p. 118.
[2] K. Michalowski, idem, p. 122.
[3] William Fleming, *Arte şi idei*, Editura Meridiane, 1983, p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

deşi conduce un atelaj de patru cai. „În contrast cu statuile analoge din Orient măreţia statuii greceşti n-are totuşi nimic supranatural, nimic apăsător; în zvelta siluetă a figurii se exprimă forţa unei personalităţi conştiente de sine".[1] Ea exprimă ceva din propriul nostru model ideal de conduită într-o împrejurare sau alta. Asemenea eroilor din tragediile lui Eschil, este stăpînită de mîndria conştiinţei şi demnităţii. Faţa acestui conducător de car, care este şi punctul central al întregii compoziţii, poartă o pecete de rigoare şi gravitate, exprimă acea frumuseţe şi noblеţe care reprezintă substratul cel mai adînc al stării de linişte, de împăcare cu sine pe care grecii au numit-o *Kalokagathia.* Totul este conceput după criterii raţionale, anticipîndu-se asupra părerii lui Socrate că „omul este un organism raţional construit".[2]

Un alt exemplu la care ne putem referi este *Statuia de bronz a unui zeu*, a lui Poseidon sau a lui Zeus, operă remarcabilă descoperită abia în secolul nostru; ea reprezintă „un chip uman în plină destindere, o libertate prin nimic stînjenită, o forţă fizică în plină afirmare, cu totul adecvată ţinutei spirituale. Caracterul adînc omenesc este însă, în acelaşi timp, expresia divinului. Forţa reprezintă dreptatea, viaţa, simbolizează legea. corpul şi spiritul, mişcarea şi echilibrul nu sînt în opoziţie".[3] Divinul este în această statuie, ca şi în altele, mai degrabă un fel de ipostază ideală a umanului însuşi. Lipseşte aici tot ce este apăsător la zeităţile orientale.

Din această categorie fac parte şi *sculpturile templului lui Zeus din Olimpia*, compoziţii grandioase de mare vivacitate; frontonul de vest, de pildă, reprezintă *lupta dintre lapiţi şi centauri*, iar frontonul de est — momentul premergător al întrecerii lui *Pelops cu Oinomaos* pentru cucerirea mîinii fiicei acestuia, Hippodamia. Între cele două scene există o strînsă legătură: sînt teme mitologice, dar cu rădăcini istorice. De pildă, *lupta centaurilor cu lapiţii* simbolizează lupta grecilor cu perşii, consideraţi barbari, în înţelesul grecesc al acestui cuvînt şi cu toată semnificaţia uriaşă pe care a avut-o această bătălie. După cum se ştie, centaurii erau nişte fiinţe monstruoase — jumătate om, jumătate cal; unii, foarte puţini, simbolizează forţa binelui, —

---

[1] Mihai Alpatov, op. cit., p. 138.
[2] Idem, op. cit., p. 138.
[3] Ibidem.

cum ar fi Chiron, fiul lui Chronos, priceput în arta lecuirii, prieten al oamenilor, înțelept și educator — l-a ajutat pe Peleus, l-a crescut și educat pe Ahile, pe Iason; alții — cei mai mulți, simbolizează, dimpotrivă, forțele răului, cum a fost Nessus pe care l-a ucis Heracle, dar care s-a răzbunat cumplit în modul cunoscut. Centaurii reprezintă, în orice caz *procesul de umanizare a naturii*, proces în care, uneori domină natura sălbatică, alteori procesul însuși de umanizare este mai înaintat. Luați în ansamblu, însă cu excepția unor înțelepți ca Chiron, centaurii reprezentau o lume barbară, sălbatică — o lume a haosului și anarhiei, în timp ce lapiții, respectiv grecii, reprezentau ordinea superioară a civilizației. *Întrecerea lui Pelops cu Oinomaos* este inspirată de o temă mitologică, ce se situează în linia neamului blestemat al atrizilor, izvorul atîtor opere tragice (Pelops era fiul lui Trantal și tatăl lui Thieste și Atreu).

Pe frontonul de est se află figura lui Zeus de proporții maiestuoase, în centru. Cei doi competitori nu-și trădează gîndurile ascunse, neliniștea interioară. Este o nouă dovadă a modului în care știau sculptorii greci să strunească patimile lăuntrice, să dea impresia că și în momentele cele mai crîncene ale înfruntării, oamenii știu să-și impună stăpînirea de sine, liniștea, chiar dacă această liniște ascunde o mare furtună.

O altă temă interesantă în *templul din Olimpia* sînt *Aventurile lui Heracle*, eroul grec prin excelență, simbolizare a vigorii fizice, a idealului de frumusețe fizică, a forței de neînvins a grecilor, a fermității și siguranței de sine. Sau *înfățișarea zeiței Atena* cu calmul și stăpînirea de sine, atît de caracteristice spiritului grec. „Particularitatea modului de reprezentare plastică a maestrului din Olimpia constă în faptul că totul este integrat în ansamblu și că acest ansamblu rămîne mereu elementul primar, deoarece artistul nu se pierde în amănunte, cum se obișnuia în secolul al VI-lea".[1]

Sculpturile templului lui Zeus din Olimpia reprezentau un ansamblu extraordinar de armonios, în care totul era la locul lui, în care nimic, dar absolut nimic nu era de prisos.

Pe terenul acestei evoluții semnificative, a acestei maturizări, se formează la mijlocul secolului al V-lea și-n a doua jumătate a secolului al V-lea — *școli și personalități artistice* bine conturate. Pe temeiul acestei dezvoltări artistice cu totul excepționale, se formează individualități artistice într-un sens mai con-

[1] Mihai Alpatov, op. cit., p. 141.

temporan nouă. La un concurs, de pildă, pentru o statuie a *Amazoanelor*, au participat Fidias şi Policlet şi a cîştigat Policlet. Putem socoti, pe bună dreptate, că *cultura greacă* este prima cultură a lumii care dă naştere unor personalităţi cultural-artistice cu totul remarcabile, în care dispare acel anonimat aproape total al artei orientale.

Din pictura monumentală a primei jumătăţi a sec. V nu ne-a rămas nimic, deşi grecii preţuiau pictura mai mult decît sculptura. Numai cu ajutorul vaselor pictate ne putem face o idee despre pictura timpului. Multe imagini de pe vase sînt legate de numele celui mai apreciat pictor de la mijlocul sec. al V-lea — Polignot. S-au păstrat descrieri amănunţite ale tablourilor sale din Atena şi Delfi — *Cucerirea Troiei*, *Lupta Grecilor cu Amazoanele*, *Bătălia de la Maraton*, *Scene din Odiseea*. Aristotel îl lăuda pe Polignot în primul rînd pentru că l-a ridicat pe om deasupra naturii şi a dat chipului său expresia unui etos înălţător, a echilibrului moral. Le recomanda tinerilor ca, în scop educativ, să contemple picturile lui Polignot. Un desen ceramic — *Craterul din Orwieto*, după o pictură a sa, reprezintă uciderea Niobidelor de către Apolo şi Artemis. „Întreaga scenă de luptă are un efect deosebit de înălţător. Artemis este zveltă ca o coloană, asemenea conducătorului de car din Delfi. Apolo lansează cu o mişcare energică o săgeată... Corpurile străpunse de săgeţi ale copiilor Niobei zac la picioarele ei".[1]

M i r o n. Una din primele individualităţi artistice care au dat strălucire secolului de aur al culturii greceşti a fost Miron, a cărui creaţie se deosebeşte de monumentele stilului sever ale templului din Olimpia. Caracteristica principală a artei lui Miron este capacitatea sa excepţională de evocare a vieţii, de sugerare a ceea ce este viu în cele înfăţişate. Despre o statuie a lui Miron care înfăţişa o vacă, se povesteşte că era atît de vie, încît viţeii voiau să sugă la ugerul ei, iar leii voiau s-o sfîşie. Un grup statuar atribuit lui Miron este *Atena şi Marsias:* Marsias încearcă să ridice flautul aruncat de Atena, ca să se ia la întrecere cu Apolo. Ceea ce impresionează este, pe de o parte, liniştea zeiţei, pe de altă parte, mişcarea imperioasă, deşi stîngace, a lui Marsias. Chipul zeiţei este de un farmec extraordinar, se distinge prin graţie, naturaleţe şi fineţe — o fineţe pe care maeştrii seco-

[1] Mihai Alpatov, op. cit., p. 142.

lului al VI-lea nu o cunoscuseră. Acestui model de grație și finețe se opune emoția lui Marsias care, cu un corp bărbătesc bine dezvoltat, cum stătea bine oricărui tînăr grec, cu o față păroasă, cu un nas cîrn, cu o privire sașie, cu urechi ascuțite, deci o figură care, în afară de zvelțețea corpului, de vigoarea fizică a corpului, nu degaja acea impresie de frumusețe, de perfecțiune, pe care o agreau grecii. Și asta pentru a sublinia caracterul negativ din punct de vedere moral al lui Marsias, deși — după criteriile noastre ar trebui mai degrabă să-i cîntăm un imn acestui tînăr care a avut cutezanța să provoace un zeu.

O caracteristică importantă a artei lui Miron este în ceea ce privește redarea mișcării: mișcarea cu o anume dinamică plastică care a fost întotdeauna o problemă de tehnică și de concepție estetică foarte importantă pentru arta plastică. Această caracteristică se vede mai ales în *Discobolul* — cea mai cunoscută și celebră operă a lui Miron. Motivul a fost luat direct din viață, din întrecerile sportive. Este acea vioiciune bărbătească a unui atlet surprins chiar în momentul încordării maxime pe care o presupune aruncarea discului. Este momentul de încremenire între două mișcări. „La *Discobolul* lui Miron, mușchii încordați dar elastici ai atletului se cumpănesc o clipă între mișcarea spre înapoi și zvîcnitura aruncării. Vigoarea efortului este admirabil redată de brațele curbate care mărginesc compoziția și reține mișcarea într-un singur plan".[1] Este o construcție de mare claritate bazată pe observație, pe redarea realistă a amănuntelor. Sculptorul nu și-a comprimat impresiile — cum zice Alpatov — într-o schemă fixată dinainte, ci s-a străduit să le exprime într-un mod care să înlesnească pornitorului perceperea raportului dintre părțile corpului și momentul mișcării. În orice caz, prin însuși modul în care e înfățișat corpul omenesc ne este sugerată mișcarea, ideea de mișcare.

Policlet reprezintă o altă latură a clasicismului grec, care se opune în multe privințe lui Miron. În timp ce Miron aparține școlii atice, Policlet reprezintă îndeosebi *Școala peloponeziană*. Tema principală a lui Policlet o reprezintă învingătorul în întreceri, *atletul* care este și tema de predilecție a Școlii peloponeziene. Prin aceasta se întîlnește cu Miron și cu alți artiști din secolul al V-lea, dar în timp ce Miron reda corpul ome-

[1] William Fleming, op. cit., p. 51.

Scanned with OKEN Scanner

nesc în mișcare, Policlet tinde să reprezinte idealul de perfecțiune spre care tinde omul grec; de aici o anume *statică* a sculpturilor sale. Pe Policlet îl interesează nu atît mișcarea, acel tumult, acea dinamică pe care o putem întrezări dintr-o anume înfățișare a corpului, ci *proporționalitatea* elementelor componente. „Canonul lui Policlet s-a bazat pe principii matematice. După cum în templul doric mărimea constantă, modulul care reprezenta oarecum un regulator al proporției edificiului — era lățimea triglifului, tot așa în canonul lui Policlet cea mai mică măsură constantă — modulul întregii compoziții — a fost mărimea degetului...".[1]

În acest canon predomină *puritatea liniilor*, nealterată prin detalii ornamentale, *gravitatea*, *logica* gîndirii, construcția figurii nu e preocupată de conținutul spiritual. Canonul lui Policlet și canonul Templului doric sînt echivalente în a exprima *ideea frumosului clasic*. Opera lui Policlet este mai mult o oglindă a cumpătării spartane, un imn închinat în cinstea trupului bărbătesc bine clădit".[2] Creația sa este legată de mediul și stilul doric. Lucrările sale au fost apreciate încă din timpul vieții. A cîștigat concursul pentru statuia *Amazoanei* din orașul Efes. Este primul sculptor care aplică în construcția operelor sale calculul matematic pentru a stabili proporția perfectă. Policlet a opus modelării după natură, care este ea însăși mai vie și mai dinamică, creația după modele.[3]

Doriforul, purtătorul de lance, una din statuile cele mai cunoscute ale sale, reflectă cel mai bine esența creației sale (cea mai bună copie romană se află la Muzeul Natural din Neapole); este realizarea în practică a canonului său. Sau tînărul care-și leagă ochii cu o panglică; așa numitul *diadumen*. Apoi tot felul de statuete mici de bronz, care se află la muzeul Luvru. În general, înclinația lui Policlet merge către *omul ideal* pe care-l reprezintă, mai ales prin intermediul unor figuri de tineri de o mare frumusețe, în care, perfecțiunea fizică corespunde forței morale. Operele sale sînt imagini ale omului liber care găsește cel mai puternic sprijin moral în el însuși, iar sensul existenței îl vede în trăirea vieții.[4] În timp ce Miron a reprezentat forța omului

---

[1] K. Michalowski, op. cit., p. 147.
[2] Idem op. cit., p. 148.
[3] Cf. Mihai Alpatov, op. cit., p. 145.
[4] Cf. Idem op. cit., p. 145—146.

în plină desfăşurare, în mişcare, Policlet a reprezentat starea de pregătire pentru acţiune, de reţinere, de moderaţie. Conformaţia atleţilor lui Policlet are acea proporţionalitate armonică care face din el un tipic reprezentant al apolinismului ca stil de creaţie. Miron şi Policlet reprezintă două curente ale clasicismului din sec. al V-lea, iar îmbinarea lor, sinteza lor, va fi opera neasemuitului Fidias — principalul autor, organizator, inspirator al celui mai strălucit monument de artă plastică pe care ni l-a lăsat Grecia — *Acropole*. Nu ni-l putem imagina pe Fidias fără *Acropole* şi nici *Acropole* fără *Fidias*.

Cel ce a lansat pentru prima dată formula „*Secol al lui Pericle*" a fost Voltaire, iar formula aceasta, care acoperă un interval de timp mai mic de 50 de ani, între sfîrşitul războaielor medice şi războiul peloponeziac, are un conţinut de viaţă, de creaţie spirituală ce cu greu îşi poate găsi termene de comparaţie în istorie — prin densitatea gîndului şi a faptei culturale, prin amploarea şi adîncimea revoluţiei culturale ce se săvîrşeşte.

Cînd este vorba de a aprecia ce a reprezentat această epocă pentru istoria culturii greceşti — şi, prin extensie, pentru istoria culturii europene — toţi comentatorii sînt în genere de acord. Iar pe planul artei, cel care a dus la apogeu spiritul artistic apolinic al Greciei a fost tocmai F i d i a s. Arta greacă va mai da şi în secolul al IV-lea capodopere, dar ele vor aparţine altei epoci, se vor caracteriza prin alte însuşiri stilistice şi spirituale. Fidias reprezintă oricum punctul maximal al decantării şi sintetizării unor valori clasice. K. Michalowski este de părere că Fidias nu ar putea fi judecat doar din punct de vedere artistic — ceea ce este întrucîtva adevărat, dacă avem în vedere prietenia sa creatoare cu Pericle şi faptul că arta sa a contribuit mai mult decît toţi strategii şi generalii Atenei la un loc la întărirea forţei şi prestigiului democraţiei ateniene — deoarece, adaugă autorul citat, „tocmai elementele artistice joacă rolul cel mai puţin important. Operele sale cele mai reprezentative nu sînt emanaţii ale problemelor de creaţie care frămîntă sufletul artistului, ci ale *organizării*".[1]

Iată o afirmaţie cu care e greu să fii de acord. Se poate întîmpla uneori ca o *operă minoră* sub raport artistic să joace — într-o anume conjunctură istorică — un mare rol politic, social, patriotic, pătrunzînd astfel în conştiinţa culturală supradimen-

[1] Kazimierz Michalowski, op. cit., p. 132—133.

Scanned with OKEN Scanner

sionată în raport cu valoarea artistică reală. Dar nu poate fi acesta cazul lui Fidias. Este incredibil să citeşti la un autor de talia lui Michalowski că la Fidias tocmai elementele artistice joacă rolul cel mai puţin important. Este ca şi cum ai spune că la Pericle, care stăpînea atît de bine arta oratoriei şi avea, se pare, şi alte talente, *elementele politice* aveau rolul cel mai puţin important. Autorul citat recunoaşte totuşi că Fidias a fost fără îndoială un sculptor mare, remarcabil. Acest lucru este demonstrat nu numai de sculpturile *Partenonului*, create în timpul cît a condus direct lucrările — dar şi alte opere păstrate pînă în zilele noastre în replici romane. Este suficient să amintim *Atena Lemniană*.[1] Ba chiar, în legătură cu această operă, se aminteşte de nişte epigrame ulterioare. Cine priveşte *Afrodita din Cnid* a lui Praxiteles, acela va considera justă judecata lui Paris cu privire la graţia zeiţei; văzînd însă *Atena* lui Fidias, îl va considera pe Paris, drept un păstor, fiindcă a putut să treacă insensibil pe lîngă o asemenea frumuseţe.[2]

Fidias, prieten bun cu Pericle şi înrudit spiritualmente cu Sofocle, ocupa un loc de frunte în viaţa artistică a Atenei şi avea un enorm prestigiu. Multe sculpturi atice poartă pecetea influenţei sale directe sau indirecte.

Dacă am fi tentaţi să facem o analogie istorică din acest punct de vedere al statutului pe care-l avea Fidias ca şef de şcoală, ca îndrumător de activitate artistică mult mai largă decît putea s-o facă el însuşi — cu mîna şi cu geniul său, l-am găsi în plină epocă barocă la un Rubens; pentru că, aşa cum în cazul lui Fidias, multe opere i se atribuie sau sînt atribuite şcolii sale, influenţei sale — fără să existe certitudini, tot astfel stau lucrurile cu Rubens — cel mai strălucit reprezentant al barocului în pictură; există o sumedenie de opere care aparţin şcolii lui, fără să se ştie sigur că ar fi chiar ale lui. Dar analogia se opreşte aici.

Forţa geniului lui Fidias o constituie sculpturile care decorau Partenonul: figuri purificate de aspectele întîmplătoare ale vieţii cotidiene; aici oamenii sînt asemenea zeilor în demnitatea, măreţia şi frumuseţea lor. Totul era subordonat concepţiei generale: *mişcare*, *ritm* curgător ce se transmite tuturor figurilor în acele procesiuni solemne, în modelarea şi nuanţarea volumelor. „Artis-

[1] Op. cit., p. 135.
[2] Idem, p. 143.

tul grec vedea tocmai în mişcarea liberă a corpului, în interpretarea liberă a regulilor severe, adevărata esenţă a vieţii".[1]

Atenţia principală a fost dată de el frontoanelor Partenonului: scena agitată dintre Atena şi Poseidon pentru stăpînirea Aticii, compoziţia mai solemnă a naşterii Atenei din capul lui Zeus, în prezenţa zeilor; tema prieteniei afectuoase şi atmosfera lipsită de încordare, scăldată într-o senină veselie ca expresii ale libertăţii omului, îşi găsesc aici pentru prima dată o sublimă întruchipare artistică, cu mijloace pur sculpturale.

Ceea ce este caracteristic lui Fidias din punct de vedere al *apolinismului* artei greceşti e dorul lui de a nivela contrastele, un extraordinar simţ al măsurii, al echilibrului între fermitate şi bărbăţie, între severitate şi libertate, între toate acele dimensiuni care fac gloria artei greceşti. „Ca sculptor s-a impus, se pare, încă înainte de 470 î.e.n., atenţiei contemporanilor, executînd pentru cei din Plateea o *Atenă* colosală de marmoră şi lemn aurit, care — prin dimensiuni, prin contrastul culorilor, prefigura imaginile ce avea să le facă mai tîrziu pentru Acropoles şi pentru Olimpia".[2] La Delfi i se atribuie, fără certitudine, vreo treisprezece statui consacrate de Cimon în amintirea lui Miltiade — strategul grec în bătălia de la Maraton. Fidias a avut de asemenea statui consacrate lui Apolo, zeiţei Demeter, o Atenă în bronz, înaltă de 10 m, cu o cască strălucitoare care trebuia să fie văzută de marinari de la distanţă — deci o Atenă războinică — *Atena Promachos*, un adevărat colos de bronz; pe lîngă aceasta, el a reprezentat-o şi pe zeiţa fecioară în însăşi inima templului, unde a întruchipat cealaltă latură a zeiţei, şi anume caracterul ei feciorelnic, castitatea, puritatea, calitatea ei de protectoare a oraşului care îi purta numele — *Atena Partenos*.

Fidias a făcut enorm pentru oraşul lui iubit şi el a continuat să dea opere de seamă chiar şi după ce steaua lui Pericle a început să apună şi mai ales după ce împotriva lui Pericle însuşi şi a cercului său intelectual-artistic s-au pornit maşinaţii, calomnii, acţiuni ostile. N-a fost cruţat nici Fidias. Pasiunea sa pentru pompă, fast, lux şi bogăţie, a constituit prilejul şi pretextul unor acuzaţii calomnioase, de deturnare de fonduri, şi a fost alungat din cetate. Forţa geniului său va străluci mai departe la Olimpia, unde a ri-

---

[1] Elie Faure, op. cit., p. 152.

[2] *Histoire de l'Art*, I. Le Monde non-chrétien, „Encyclopaedie de la Pleiade".

Scanned with OKEN Scanner

dicat cea mai celebră statuie a sa închinată lui Zeus. *Zeus din Olimpia* este într-adevăr cea mai măreaţă capodoperă a sa — o statuie colosală ce se afla în templul din Olimpia. Zeus apare într-o atitudine liniştită, solemnă, cu o faţă demnă, bărboasă, cu părul buclat, cu o expresie severă, dar nu lipsită de bunătate. Zeus al lui Fidias este purificat, este altfel decît cel al lui Homer, supus atîtor slăbiciuni omeneşti. Zeus al lui Fidias este un zeu idealizat, de o înaltă *puritate morală*. *Zeus din Olimpia* şi *Atena Partenos* presupun o sinteză artistică între arhitectură, sculptură şi pictură. Cel de-al doilea cuprinde şi îndrăzneala unică de-aşi pune portretul pe marea statuie; este *unicul autoportret antic*.

Atena în epoca ei de glorie avea nevoie de imagini ale zeităţilor care să întruchipeze *idealul apolinic* — de care am vorbit — în puritatea lui. Fidias a descoperit echilibrul moral, care era atît de necesar cetăţii sale şi pe care, de fapt, niciodată nu l-a atins. Despre statuia lui Zeus s-a scris mult, s-a vorbit mult. Cert este că ea a impresionat mai mult ca orice pe contemporani şi pe cei care au urmat. Încă din sec. II, Dion Chrisostom spunea că oamenii, copleşiţi de necazuri găseau alinare de îndată ce priveau această statuie. *Zeus din Olimpia*, ca şi cele mai bune statui ale lui Fidias, întruchipează parcă ceva din eternitatea noastră, ceva din modelul perfecţiunii, aşa cum şi-o imagina omul grec şi aşa cum rezultă din apolinismul acestei arte.

Sculptura lui Fidias este prin excelenţă o *sculptură filosofică*: i-a format pe Socrate pe care, se pare, l-a avut cîtva timp, ca adolescent, ucenic, şi Platon, întruchipînd într-un limbaj limpede, veridic şi uman, raporturile misterioase care dau viaţă ideilor. A fost una din întruchipările şi sursele spiritului filosofic grec.

4. Acropole — paradigma apolinică a clasicismului grec şi a artei clasice dintotdeauna

Stilul elenic, principiul apolinic şi-a găsit în *Acropole* suprema sa expresie; este cel mai renumit monument — legat, cum am văzut, de numele lui Fidias. În *Prière sur l'Acropole*, Ernest Renan spunea: „Il y a un lieu où la perfection existe; il n'y en a pas deux: c'est celui-là".

În istoria naşterii şi dezvoltării *Acropolei* se oglindeşte soarta întregii arte din sec. V după victoria democraţiei la Atena, Acropole devine incintă a monumentelor publice. Arta greacă atinge acum deplina sa maturitate, iar Acropole marchează apogeul operei de „politică culturală" a lui Pericle, îndrăgostit — cum recunoştea cel mai de seamă adversar politic al său — „de frumuseţe şi simplitate" (Thucydide).

După războaiele cu perşii, Acropole nu era decît un vast cimitir de pietre, statui sfărîmate, La început aveau prioritate problemele militare, dar apoi, primul plan a devenit arta. „Pericle vede în artă un mijloc de a afirma întîietatea Atenei faţă de lumea elenică în întregime. Partenonul va domina Grecia, aşa cum el domină, în perfecţiunea sa calculată, pămîntul şi marea şi secolele".[1]

Unii scriitori antici — ca, de pildă, Platon în *Critias*, se referă cu nostalgie la vechea Acropolă. Această Acropolă a lui Platon îşi trăgea seva din legendele ateniene, precum şi din arta ceramiştilor „care au lucrat vasele de la muzeul din Atena" şi „au fost primii artişti de pe aceste meleaguri"[2] spune Albert Thibaudet într-o admirabilă sinteză consacrată civilizaţiei artistice greceşti — *Acropole* despre care Mihai Gramatopol scrie că „este cea mai frumoasă carte scrisă pînă astăzi despre Acropola Atenei. Cea mai frumoasă şi totodată cea mai temeinică. O operă deopotrivă poetică şi erudită... O magistrală artă a fugii şi a contrapunctului".[3]

Dacă noua Acropolă avea mai puţin robusteţea şi întinderea celei vechi, ea este în schimb cel mai strălucit poem în piatră din cîte s-au închinat vreodată omului, mărturie a unei civilizaţii în care zeii au parcurs ultima treaptă posibilă a umanizării lor — proces inaugurat de Homer.

„Acropola rosteşte ultima şi sublima strofă a unui cînt preluat de Attica, sub ochii noştri, pe şase voci. El este ca tribuna Erechteionului, susţinută de figurile a şase fecioare robuste şi calme, toate şase aidoma Acropolei, diversificînd chipul materiei în care se trezeşte spiritul".[4]

---

[1] A. Bonnard, op. cit., I, p. 215.
[2] Albert Thibaudet, *Acropole*, traducere, cuvînt înainte şi note de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, 1986, p. 11.
[3] Mihai Gramatopol, *Cuvînt înainte*, op. cit., p. 5—6.
[4] Albert Thibaudet, op. cit., p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Pericle urmărea şi controla îndeaproape lucrările din care se va ivi minunea, iar Fidias era un fel de director general al lor.

Acropole este alcătuită din patru opere exemplare spre gloria veşnică a Atenei: Partenonul, Propyleele, Erechteionul, Templul Atena-Nike. Toate aceste părţi componente se articulează armonios deşi fiecare monument are personalitatea sa, este unic şi reprezintă prin sine o capodoperă.

Propyleele: cu ocazia *Panateneelor* — sărbători ale lumii elenice, se vorbea din 4 în 4 ani, aveau loc procesiuni solemne spre cele mai însemnate sanctuare (fete ale familiilor de vază, reprezentanţi ai statelor aliate, învingători la întreceri, tineri împodobiţi cu cununi); primul monument care atrăgea atenţia erau Propyleele — partea frontală a unui templu cu coloane dorice grele, flancate de două aripi cu coloane, dorice mai mici şi mai elegante. Este opera lui Mnesicle, principalul ajutor al lui Ictinos — arhitectul principal al Partenonului şi care a contribuit probabil la proiectarea Propyleelor „a căror corelaţie cu Partenonul transpare din proporţiile formelor, din prezenţa anumitor trăsături ale ordinului ionic într-o construcţie predominant clasică...".[1]

Intrarea spaţioasă pe care o deschideau Propyleele era de 48 m — înnobilată în antichitate pe de o parte de o galerie de picturi, iar pe de altă parte de statui, iar printre marile monumente care străjuiau intrarea era deja menţionată statuia colosală *Atena Promahos* — patroana şi apărătoarea cetăţii — construită se pare din scuturile de bronz ale perşilor învinşi. Lancea cu vîrf de aur a zeiţei servea ca orientare corăbiilor ce se apropiau de Pireu.

„Nici una din frumuseţile de pe Acropole n-a fost mai crunt ultragiată şi mutilată ca cea a Propyleelor".[2] Ele erau, după autorul citat o „şcoală de arhitectură", deoarece ofereau un model de arhitectură pură, fără statui, fără nimic din ceea ce ar fi putut să stînjenească jocul liber al motivelor arhitectonice. „Propyleele, mai mult decît un templu, cristalizau, nude, monumentul pur. Nici o religie, nici o prezenţă divină nu veneau să complice armonioasa lor noţiune. Nici o invenţiune pe care ar fi inspirat-o aici fantezia, ci toate dobîndirile îşi aveau, ca măslinul Atenei,

[1] William Fleming, op. cit., p. 34.
[2] Albert Thibaudet, op. cit., p..21.

rădăcinile în locul acesta prestabilit, iar fiecare, turnată în forma stîncii, impusă de natură, părea, sub mîna lui Mnesicle, emanaţia raţiunii ... Ele semnificau că stînca era un întreg palpitînd de viaţă".[1]

Partenonul este cea mai importantă şi grandioasă operă monumentală a Acropolei. „Prin poziţia sa topografică şi prin destinaţia sa, Partenonul trebuia să fie în cel mai înalt grad purtătorul acelui conţinut ideologic care a fost destinat monumentelor de pe Acropole: eternizarea gloriei Atenei victorioase, conducătoare a lumii greceşti, afirmarea democraţiei care înfrînsese oligarhia".[2]

Este un templu doric, dar nu doricul frust al Spartei care tinde spre un geometrism perfect al proporţiilor, ci unul mlădiat, luminat de frumuseţea mai caldă, mai umană a Atenei. „Partenonul este la fel ca *Doriforul* şi ca făptura umană, o formă inteligentă de viaţă, o fiinţă gînditoare al cărei scop este ea însăşi ... Dacă toată frumuseţea Partenonului ar decurge din geometrismul, din proporţiile sale, el ar fi fost egalat de operele lui Palladio. Graţia nu-i este dată de proporţii, ci de aceea ce se adaugă proporţiilor de ordinul superior căruia îi servesc acestea".[3]

Grandoarea monumentului este şi una materială, dar aceasta serveşte doar ca treaptă „... spre a ajunge la o grandoare superioară, cea a spiritului...".[4]

Partenonul este astfel construit şi dispus încît privitorul să cuprindă dintr-o privire nu numai faţada, ci întregul corp al clădirii. Construit de Ictinos şi Kolikrat, operă unică şi inegalabilă a arhitecturii greceşti, remarcabilă prin frumuseţea formelor, cea mai desăvîrşită întruchipare a templului grec. Coloanele sale sînt mult mai zvelte, iar intervalele dintre ele sînt mai mari decît la celelalte temple dorice, apropiindu-se de cele ionice, prin forme mai spiritualizate. „Conştiinţa de sine deosebit de dezvoltată a contemporanilor lui Pericle, era aici concret-exprimată în marmoră".[5]

---

[1] Idem, p. 23.
[2] Gheorghe Curinschi Vorona, *Istoria universală a arhitecturii*, II, Editura Tehnică, Bucureşti, 1982, p. 80.
[3] Albert Thibaudet, op. cit., p. 83.
[4] Idem, p. 84.
[5] Mihai Alpatov, op. cit., p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

O amplă descriere a compoziției sale tehnice găsim la William Fleming care scrie că, deși pare — la prima vedere — un templu doric tipic, „Partenonul nu este atît un templu grecesc tipic, cît apogeul lungii evoluții a ordinului doric, cu variații de adaptare la necesitățile epocii și locului".[1] Era templu al zeiței Atena, dar și loc de adăpostire a tezaurului Ligii maritime. A fost construit cu marmoră de Pentelic — piatră cu granulație fină, de culoare crem, triglifele erau vopsite în albastru închis, fundalul pictat. Timpul, intemperiile au modificat culorile originare.

Marele constructor de geniu al Partenonului care a fost I c t i n o s; a îmbinat cu o extraordinară măiestrie capacitatea de calcul teoretic cu puterea de adaptare imaginativă și improvizație creatoare. El a depășit rigiditatea și monotonia ordinului doric. Nu consecvența mecanică și calculul matematic îl interesează cu precădere, ci analogia cu corpul omenesc: „... clădirea ne apare ca o sculptură compactă și bine structurată, dar elastică în raporturile dintre părțile componente, ceea ce dă întregului o calitate organică, de asemănare cu viața însăși".[2] Deci o expresie a vieții și nu *model geometric* sau soluția unei probleme de geometrie. „Frumusețea Partenonului este o frumusețe simplă",[3] dar este simplitatea marilor capodopere artistice, deci rezultatul unor mari eforturi de a explora și exprima o mare complexitate umană. Partenonul nu reprezintă tendința spre perfecțiunea însăși, dar rigoarea sa nu elimină mobilitatea și relativitatea, ceea ce-i conferă un caracter viu. „Prin aceasta atingem, desigur, eternitatea, dar nu pe aceea a absolutului, ci eternitatea vieții",[4] iar dimensiunile sale sînt nu doar de ordin fizic, ci și sufletesc.

Erechteionul, după numele lui Erechteu, întemeietor legendar al orașului; a fost ridicat pentru a adăposti statuia mai veche de lemn a Atenei, acolo unde avusese loc disputa dintre Atena și Poseidon pentru stăpînirea Aticii. Victoria a aparținut Atenei. Coloanele sale sînt mai zvelte, de stil ionic, iar cariatidele „dau

---

[1] William Fleming, op. cit., p. 36.
[2] Idem, p. 40.
[3] A. Bonnard, op. cit., p. 217.
[4] Idem, p. 219.

impresia unei înaintări maiestuoase" amintind probabil de ritualul legat de regele erou Erechteu sau o ceremonie în cinstea eroilor morți:

„Pe Acropole atenienii au dus pînă la apogeul dezvoltării lor două tradiții constructive grecești: cea dorică, concretizată în Partenon și cea ionică, reprezentată de Erechteion și de templul Atenei-Nike. Îmbinînd cele două ordine de arhitectură în Propyllee și întruchipîndu-le separat în Partenon și Erechteion, atenienii simbolizau faptul că cetatea lor era locul unde dorienii din vestul peninsulei grecești și ionienii de pe coasta Asiei Mici trăiseră timp de secole în pace și armonie, devenind cu trecerea generațiilor, un singur popor".[1]

---

1 William Fleming, op. cit., p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

VIII. Coarda lirică a sufletului grec

1. Vîrsta și dimensiunea lirică a culturii grecești și poetica muzicală

Așa cum am spus, tragedia (poezia dramatică în general) a fost cea mai înseamnată faptă de cultură a elenilor; au fost izvodite în acest domeniu valori în care grecii antici au atins culmile sublimului. În chip analog stau lucrurile în filosofie sau în artele frumoase, dar nu există nici un motiv să ignorăm — în peisajul spiritualității grecești — ceea ce a însemnat vocea originală a cîntecului venit dinăuntru, din alte zări ale sufletului omenesc. Nu am înțelege cum trebuie sufletul grec dacă am ignora *dimensiunea* sa *lirică*. Grecul antic știa nu numai să sufere, să soarbă pînă la fund cupa durerii, știa nu numai să plîngă sau să rîdă de viciile, de păcatele semenilor săi, dar știa și să se bucure, să cînte; poezia și muzica au fost de timpuriu expresii de mare autenticitate ale sufletului grec, între cele mai fascinante resorturi ale paideei grecești. Tezaurul liric al sufletului grec nu a fost mai prejos ci de o mare bogăție și abundență, dar ne-au rămas doar frînturi, a fost domeniul spiritului grec, cel mai devastat de scurgerea vremii.

În secolele VII—VI se produce și aici o schimbare de gen. Povestirea epică, care a atins sublimul în eposul homeric, cedează locul unei strălucite înfloriri a poeziei lirice. Lirica greacă reprezenta glorificarea vieții sub toate formele ei de manifestare: ospețe zgomotoase, fete frumoase, tineri fermecători, puterea înviorătoare a vinului, plăcerile tumultuoase ale vieții, amețeala tulburătoare a dragostei și beției, tristețea inimii și noblețea sufletului, cerul și marea albastră. Este epoca liricii.

Poezia lirică marchează și un alt stadiu în evoluția civilizației grecești. Poezia epică aparține vîrstei eroice, coincide cu

dominația nestînjenită a aristocrației gentilice și a celei agrare. Ascensiunea unor noi straturi sociale care alcătuiesc „demos"-ul, ca urmare a dezvoltării comerțului, navigației și meșteșugurilor, a impus noi nevoi și noi cerințe spirituale. Se impun pe de o parte legiutorii, pe de altă parte oamenii politici abili — tiranii care introduc legea forței, pusă însă adesea în slujba dezvoltării economice și culturale.

În aceste condiții noi apare și se dezvoltă *genul liric* și din nevoia de a da un conținut nou și o nouă expresivitate cîntului din lră. Poezia lirică s-a născut din muzică, a fost și a rămas muzică — o muzicalitate internă, latentă sau una manifestă. Sub raport psihosociologic, ea implică o minimă individualizare (personalizare) a unor energii intelectual-afective producătoare de poezie, care nu mai este expresia desfășurării colective a unor mari sentimente și emoții colective (ca în poezia epică), ci țîșnirea spontană a eului liric, mărturia combustiei interioare a unui suflet individual care știe să facă din anecdotica „măruntă a vieții obișnuite, din tristețile, bucuriile și atîtea din „evenimentele ei perisabile", materie poetică.

Prof. N. I. Barbu include în acest gen poetic: elegia, iambul, cîntecul sau oda — respectiv *himeneul* sau cîntecul de nuntă, *threnosul* sau cîntecul de jale, *peanul* sau cîntecul de victorie, *dithyrambul* care se cînta la sărbătoarea culesului viilor, *prosodionul*, cîntecul de procesiune, *parthéneul* — un prosodion executat de fete, *imnul* eroic, *encomionul* sau cîntecul de laudă și *epinicia* sau oda triumfală. Toate aceste forme lirice tind către poezia plină de bucuria vieții lui Alceu, Sappho, Anacreon etc.

La origine acest gen poetic însemna pur și simplu un cînt mai scurt acompaniat de liră (și mai tîrziu și de flaut); cu origini îndepărate — lira era cunoscută din epoca miceniană — cîntul liric este poezia compusă intenționat spre a fi cîntată.[1] La început făcea parte din cîntecele populare de mai mică complexitate, a trecut apoi printr-o fază improvizatorică semicultă; încă din Grecia homerică erau cunoscute imnuri către zei, lamentații pentru morți, cîntece de nuntă. Cel mai vechi fragment al unui atare cînt datează de prin 730 î.e.n. și aparține lui Eumelus din Corint; era compus pentru cor și cîntat în cinstea lui Apolo

[1] Cf. C. M. Bowra, *Landmarks in Greek Literature*, „Meridian Books", New York and Cleveland.

Scanned with OKEN Scanner

pentru a-i ajuta pe messenieni în lunga şi disperata lor rezistenţă contra spartanilor.

Transformarea acestui cînt într-un gen poetic pe deplin legitim şi autonom este legată de „revoluţia muzicală" a lui Terpander din Lesbos (sec. VII) care a stabilit o scară regulată pentru lira de 7 coarde. Invenţia sa a fost deîndată adoptată, ceea ce a făcut posibilă compoziţia muzicală şi, deci, dezvoltarea cîntului liric ca artă unanim preţuită ce urma să ia locul cîntecului epic, aproape dispărut. Din această mare artă s-a pierdut enorm. „Poate că în nici un domeniu pustiirea n-a fost mai aprigă".[1] Ceea ce rămîne relevă totuşi o remarcabilă originalitate şi desăvîrşire şi e de mirare că Aristotel n-a prea preţuit acest gen de poezie. Poate că nici nu a cunoscut-o. Pentru el drama era poezia prin excelenţă menită să dea seama de semnificaţia umană a unui mit sau să exprime un principiu de raţionalitate şi nu subiectivitatea, trăirea intimă a poetului, cum se întîmplă în poezia lirică. Poezia era privită ca o imitaţie a naturii obiective şi nu a celei subiective. În realitate şi poezia lirică se bazează pe experienţa mitică, tratată însă din perspectiva subiectivităţii. „Tuturor li se aplică mai mult sau mai puţin, faimoasa frază a lui Quintilian despre Stesichor: „susţinea lira cu greutatea epopeii".[2]

Din muzica propriu-zisă a acestor cînturi nu a supravieţuit nimic dar noi ştim că rostirea cuvintelor, cu ritmurile şi muzicalitatea lor intrinsecă, era parte a unei arte mai complexe ce cuprindea de asemenea muzica şi dansul. Şi-au pierdut astfel mult din farmecul lor originar. Cîntecele greceşti erau cîntate fie de cor, fie solo. Cu timpul s-au constituit specii distincte care s-au influenţat reciproc. Distincţia principală era aceea că „în timp ce în monodie sau în cîntecul solo, poetul cînta despre el însuşi şi simţămintele sale, în cîntul coral el era întotdeauna, pînă la un anume nivel, interpretul unei comunităţi, societăţi sau clase şi îşi asumă îndatoririle care legitimează din afară exprimarea pur personală".[3] Ambele specii au beneficiat mult de reforma lui Terpander. Şi aceasta pentru că se constituie un model destul de riguros al poemului liric, ceea ce nu anulează varie-

---

[1] Ştefan Bezdechi, *Gînduri şi chipuri din lumea antică*, Prefaţă, note şi comentarii de Veronica Mocanu, Editura „Dacia" Cluj-Napoca, 1980, Colecţia „Restituiri", serie îngrijită de Mircea Zaciu, p. 91.

[2] Ştefan Bezdechi, op. cit., p. 93.

[3] C. M. Bowra, op. cit., p. 81.

tatea şi evoluţia sa. Dezvoltarea liricii greceşti între Alcman din sec. VII şi Pindar din sec. V se observă tocmai în ceea ce priveşte varietatea şi complexitatea schemelor metrice.

Cîntecul coral nu era atît de scurt ca cel individual dar de regulă, el nu depăşea 100 rînduri. A fost inaugurat de Alcman la Sparta în sec. VII. Caracterul său era condiţionat în primul rînd de împrejurările în care era cîntat. El era rezultatul a ceea ce am numi astăzi comandă socială, chiar dacă la început erau imnuri către zei. C. M. Bowra întreprinde o pătrunzătoare analiză a acestui cînt în concepţia lui Alcman, întemeietorul său. El se caracterizează deci prin :*1*) cîntul este parte a unui rit, ocazionat de vreo solemnitate; *2*) cîntul exprima un mit din trecutul îndepărtat, eroic, o poveste smulsă din legendă şi transfigurată poetic; *3*) Alcman introduce unele *maxime* spre a sublinia mai bine caracteristica mitului — maxime cărora le dă o nouă forţă şi o nouă expresie poetică; *4*) mitul reprezintă introducerea alegorică la ocazia sau solemnitatea pentru care a fost compus cîntul şi în care fetele-cîntăreţe exprimă în mod încîntător forţa lirică a poemului; *5*) Alcman exprimă prin ele un crez estetic şi moral corespunzător cu etosul societăţii spartane şi aceasta tocmai pentru că el însuşi este interpretul conştiinţei comune a corului, a comunităţii din care face parte.[1]

Alcman nu a fost deci numai creatorul liricii corale, dar şi un renumit maestru de construcţii ritmice variate,[2] de coruri sacre — îmbinare abilă între mit şi viaţa cotidiană. Divinitatea căreia el îi acordă un rol primordial în orînduirea lumii este Tethys, care ocupă, alături de Okeanos, un loc de seamă în ontogeneza greacă, simbolizînd forţe care gîndesc şi acţionează.[3] Într-un poem cosmogonic al lui Alcman, „apar personificări de abstracţii care nu sînt străine ca profil şi atribuţii celorlalte personificări de abstracţii din poezia alcmanică".[4]

Nu toate aceste elemente sînt în egală măsură prezente în cîntul coral, dar la Alcman, Stesichorus ş.a. miturile se bucură de o atenţie deosebită; Stesichorus cînta încă în ton homeric

---

[1] Cf. C. M. Bowra, op. cit., p. 84—85.

[2] *Lirica greacă, Antologia liricilor greci*, Ştefan Bezdechi, Cluj, 1927, p. 13—14.

[3] A. Piatkowski, *Umbre şi lumini în domeniul liricii vechi greceşti*, „Studii clasice", VIII, 1966.

[4] A. Piatkowski, *Personificări de abstracţii la Alcman*, Analele Universităţii „C. I. Parhon", Seria ştiinţe sociale, Filologie, anul IX, 1960.

și prin aceasta oda corală face trecerea de la poezia epică la monodia lirică ce a înflorit cu o strălucire unică în Lesbos cu Alceu și Sappho. „Ei practicau arta cîntului la un extraordinar nivel de realizare... Arta lor vădea deja propriile ei caracteristici, deoarece ei cîntă nu pentru ocazii publice, ci pentru ei înșiși și pentru prietenii lor. Ei nu mai erau limitați de nevoi ocazionale speciale, iar impulsurile principale veneau din necesitățile lor interioare".[1] Este o poezie esențialmente personală și intimă, exprimînd tendința sufletului de a privi în sine, de a se explora pe sine și contribuind astfel la lărgirea domeniului spiritualului, la afirmarea individualității și la laicizarea poeziei. „Ce izvor nesecat de sentimente lirice e pentru un grec aspectul frumuseții plastice a trupului omenesc! Ce poezii minunate știe să îi inspire un pugilat, o alergare de cai. E o poezie veșnică, umană, veșnic sănătoasă căci nu crește în unghere întunecate, ci se răsfață la lumina zilei, înviorată de aplauzele delirante a sute și mii de oameni".[2] Născută din necesități mitice și sociale, poezia lirică a trecut prin focul purificator al interiorității (individualității) spre a se întoarce apoi din nou, maturizată și perfecționată, pe scena publică a polis-ului. Sînt exemplare din acest punct de vedere operele lirice ale lui Alceu și Theognis de o somptuozitate muzicală și poetică din ce în ce mai amplă".[3]

Încă la poeții lirici Callinos din Efes și Tirteu, de asemenea originar din atît de fertila Ionie, sînt prezente unele atitudini spirituale în raport cu viața, moartea eroică, onoarea și vitejia pe cîmpul de luptă, probleme ce au torturat dintotdeauna conștiința umană — din clipa în care omul a devenit conștient de destinul său. Un moment de referință îl constituie înțeleptul și omul politic Solon, căruia Atena îi datorează enorm părăsirea stadiului arhaic și intrarea în era civilizației mature, și care ocupă un loc însemnat și în *istoria liricii grecești*. Formația sa poetică era *ionică*, a cultivat îndeosebi elegia pe care a folosit-o în scopul propagandei sale politice, spre a-și exprima crezul politic și social. Iată un singur exemplu:

„Nu mi-am dorit bogății niciodată, mi-ajunge virtutea
Ea mă-nsoțește mereu, chiar dacă averile trec"

---

[1] Cf. C. M. Bowra, op. cit., p. 84—85.
[2] Ștefan Bezdechi, *Gînduri și chipuri din lumea antică*, p. 94—95.
[3] N. I. Barbu, *Valori umane în literatura greacă*, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 91.

Poet elegiac a fost și Teognis la care au predominat obiectivele educative. De aici, versul didactic moralizator. Poemele sale sînt fie politice, fie etico-educative.

Dintre poeții care au avut o influență durabilă, care s-au impus și au rămas pînă astăzi ca voci lirice originale au fost Arhiloh, Alceu, Simonides, Anacreon.

Arhiloh, fiu al unei sclave și al unui nobil aventurier, a fost primul mare poet liric în sensul autentic al cuvîntului. Din păcate nu ne-au rămas de la el mai mult de 10 versuri neîntrerupte, ca niște flori superbe ce au mai rămas dintr-o grădină devastată.[1] Ele ne lasă să întrevedem însă cît de bogat a fost *tezaurul liric* al sufletului grec. La el găsim pentru prima dată negarea radicală a fondului și formei epopeii, a vechilor *valori eroice*. În ciuda acestei negări, Homer a fost acela care i-a trezit conștiința vocației poetice; este unul dintre marii îndrăgostiți ai lumii, care a afirmat alte coarde ale spiritului grec — cea lirică și cea satirică. Ambele le-a folosit față de cea pe care a iubit-o cu toată dăruirea, iar apoi, trădîndu-l și decăzînd a urît-o și disprețuit-o cu tot atîta patimă — Neobule, fiica lui Lycambes.

A cîntat dragostea cu o aleasă prospețime, cu o puternică senzualitate; s-a dovedit a fi în această poezie o natură de îndrăgostit pasional, cu dorințe care-i zăpăcesc mintea, dar, în același timp, după ce Neobule a rupt logodna, la cererea tatălui ei, el și-a schimbat această coardă lirică de iubire prin cele mai cumplite blasfemii, prin cea mai crudă satiră la adresa fostei iubite. Epodele cele mai tari sînt tocmai împotriva Neobulei care, din obiect venerat al dragostei sale devine bătrîna dedată desfrîului, cu fața ofilită, prostituata obezită de care oamenii fug cu dezgust. În una din epodele sale ea apare ca o batrînă leoaică îndrăgostită și în căutare de vigori tinerești. E greu de imaginat o mai cumplită transfigurare a prieteniei și dragostei în ură și renegare, dispreț și denunțare. „Natură în același timp sensibilă și furioasă, vulnerabilă și violentă și care nu pare să fi încercat o plăcere mai mică în răzbunare, decît în posesiune. În ură decît în dragoste. Ura fiind dealtfel la el mai puternică decît dragostea. De aceea, cînd dragostea Neobulei îi lipsește, furia se dezlănțuie imediat și îndelung, timp de ani, împotriva acestei cărni dorite, acum insultată".[2]

---

[1] Cf. A. Bonnard, op. cit., I, p. 88—89.
[2] Idem. op. cit., p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

Arhiloh nu şi-a mărginit forţa satirică a geniului său la această decepţie sentimentală- — îmbrăţişează meşteşugul armelor, dar şi îndreaptă ascuţişul satirei împotriva celor ce (camarazi sau şefi) exploatează sau ridiculizează acest meşteşug — generalul gulerat, soldatul fanfaron. dezumflarea eroilor falşi — de exemplu satira împotriva lui Glaucos, unul din vechii săi prieteni ajuns general. Nu menajează pe nimeni, prieten sau duşman; personaje satirizate: lăudăroşi, prostituate, ţaţe, nu măşti abstracte, ci oameni reali, totul este la el un aliaj de prietenie şi ură.

El a satitrizat valorile vîrstei eroice, a afirmat o altă conştiinţă culturală al cărei ideal de viaţă nu mai era vechea epopee ci valorile ei demonetizate. De exemplu acel exagerat simţ al onoarei, gloria care nu-i dă uitării pe falşii eroi. Eroismul lui Homer şi toată tradiţia poetică ce decurge din el sînt respinse în ceea ce ele au *convenţional*, el preţuieşte alte valori şi în primul rînd *libertatea*, în ea stă forţa geniului său satiric. Arhiloh este mai curînd un nonconformist anarhic decît un continuator al vechilor tradiţii, dar el nu respinge totuşi orice ordine, sau orice ordine morală, ci caută altă statornicie a lumii şi se zbate între sentimentul de solidaritate cu comunitatea şi cel al singurătăţii.

Alceu reprezintă o exemplară îmbinare între poezie şi lupta politică. Aparţinînd unei familii aristocratice, a fost angajat toată viaţa într-o acerbă luptă împotriva domniei tiranilor din Lesbos, inclusiv împotria lui Pittacos, inclus pe lista celor 7 înţelepţi, fost prieten cu fraţii săi, în lupta pentru putere. Au fost mereu nevoiţi să fugă, în exil; unul din fraţii săi a fost în slujba regelui Nabucodonosor al Babilonului, el însuşi s-a angajat în slujba faraonului spre a dobîndi experienţă politică şi militară.

Ca poet avea deopotrivă vocaţie filosofică, înclinaţie către speculaţie şi dragoste de viaţă, de petreceri. Era şi un excelent muzician, poeziile sale sînt deci *politice*, *patriotice* şi *erotice*: *Cîntece de îndemn la răscoală*, *Cîntece de petrecere*, *maxime* şi *sentinţe*. A fost şi creatorul unor strofe care-i poartă numele şi pe care le-a folosit şi Horaţiu. Şi întemeietorul cîntecului numit „skolion". „Arta lui Alceu presupune ştiinţa poetică, dar şi sensibilitate, minte ageră şi ordonată".[1]

Un model al perfecţiunii lirice reprezintă Anacreon, care a părăsit Ionia din cauza invaziei perşilor, a cutreierat lumea

---

[1] Adelina Piatkowski, in *Scriitori greci şi latini*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

greacă și a murit la Atena. A scris poezii scurte, de plăcută muzicalitate, în care cînta dragostea de viață, ura împotriva războiului. A fost primul poet de curte, cîntăreț al unor simțăminte gingașe, fără interes pentru problemele politice ale vremii. Subiectele preferate sînt de natură erotică. Chiar timidele chemări filosofice sînt abandonate în favoarea cîntecului de dragoste și a cîntecului de pahar. Ceea ce l-a impus pe Anacreon și în vremea sa și mult mai tîrziu, pînă în epoca modernă, a fost simplitatea versurilor, sinceritatea inspirației, armonia. Anacreontic a devenit sinonim cu poezia ca simplă bijuterie, ca formă perfectă și plăcere a formei, ca senzualitate și visare.

2. Sappho sau frumusețea lirică în slujba iubirii

O poetă de mare răsunet în conștiința lirică europeană a fost Sappho. Am putea folosi ca motto a operei sale poetice, propriile sale versuri:

„Am slujit frumusețea
Este oare pentru mine
Ceva mai măreț decît aceasta".

Sau cuvintele lui René Char:

„Dans nos ténébres il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté".

Nu există deci un anume loc pentru iubire, căci orice loc, întreaga zonă a umanului trebuie să fie pătrunsă de iubire și frumusețe. Fascinația acestei poetese este, din păcate, asociată mai ales cu amorurile interzise, cu seducțiile perverse și secrete. Seneca, de pildă, martorul unor vremi cumplite de decadență și absolutism — (Nero, Messalina, Agripina etc.) cita un opuscul alexandrin care se întreba cu privire la Sappho. „A fost o femeie ușoară sau o sfîntă?". Dar de ce acest mod de a pune problema? Poeta a intrat în legendă care a copleșit într-atît realitatea încît ea a rămas mai curînd o figură de legendă, decît una istorică, deși în antichitate era numită un Homer feminin, ca un mod suprem de apreciere! Era cea mai mare laudă ce i se putea aduce. Platon făcea din ea a zecea Muză, iar pictorii și sculptorii o înfățișau cu lira în mînă. O sută de autori antici au citat versurile

Scanned with OKEN Scanner

sale sau au vorbit despre ele. Gloria ei a fost atît de mare încît putem urmări — prin fascicolele de lumină ce a iradiat — destinul milenar al unui autor grec din sec. VII (contemporan cu profetul Eremia şi cu Nabucodonosor), parcurgînd un periplu gigant: Lesbos, Constantinopole, Veneţia, Paris, Atena, Antiochia, Pergam, Alexandria şi Roma. Horaţiu o numea melodioasa Eoliană, iar Baudelaire a prezentat-o ca prima poetă modernă căci, după Edith More, în ciuda admiraţiei pe care i-o purtau cei vechi, abia timpul nostru o poate înţelege în totalitate. Versurile sale au rodit şi au hrănit visurile poetice ale unor poeţi moderni ca Eluard, Apollinaire, Aragon ş.a.

Dar pentru a o înţelege, trebuie să coborîm din Acropolele şi templele de marmoră care nici nu existau în lumea ei şi în timpul ei (care mai erau pe jumătate asiatice), prin misterele şi iluminările sale) şi să coborîm în acea lume care a ştiut s-o preţuiască. Însuşi numele ei — ce părea atenienilor barbar — provenea din Asia Mică, din Lidia sau Phrygia. De aici probabil şi acea hipersensibilitate, pasiunea şi sensul profund al muzicii ce caracteriza poezia sa, dar şi claritatea, concizia stilului, logica spiritului ce le datora Greciei. Deci o dublă ereditate sau apartenenţă, o fecundă uniune între Grecia şi Asia, Occident şi Orient, care se află la originea „miracolului grec". [1]

A scos, se pare, 9 cărţi de poezii, aproape fiecare după altă versificaţie; au rămas 162 de fragmente — *epitalame*, *elegii* şi *imnuri*. După opiniile altora şi după cele descoperite mult mai tîrziu într-o necropolă egipteană, a scris şi *ode*.

Sappho este, în acelaşi timp, graţioasă şi viguroasă, naivă şi mîngîietoare, spirituală şi pasională. Solon, contemporan cu Sappho, ascultîndu-l într-o zi pe nepotul său, cîntînd o odă de Sappho, a găsit-o atît de frumoasă, încît a exclamat: „Nu vreau să mor fără a fi învăţat un astfel de cînt" cu inefabila sa muzică. Întreaga antichitate venera şi populariza aceste cîntece.

„Sappho este o lume ciudată, plină de minuni. O «enigmă», o «minune», spuneau deja cei vechi. Expresia este foarte potrivită, în simplitatea ei: o enigmă, cuvîntul se aplica, totodată şi vieţii şi persoanei sale, diferit interpretate. O enigmă, o minune: cu atît mai bine se aplică poeziei sale, aşa mutilată cum e ea". [2]

---

[1] Cf. Edith More, *Sappho, histoire d'un poète et traduction integrale de l'oeuvres*, Paris, Flammarion, 1966, pp. 8—10.

[2] A. Bonnard, op. cit., p. 102.

În anul 600 î.e.n. ea prezida, se pare, o asociație de tinere fete consacrată Afroditei, Grațiilor și Muzelor. Casa sa era „locuința slujitoarelor Muzelor"; un fel de muzeu, o școală a iubirii, a frumuseții și culturii. Poezia lui Sappho este o poezie a iubirii reciproce dintre Afrodita și credincioasele zeiței, manifestare a unui cult religios. „Sappho nu este cîtuși de puțin preoteasă a Afroditei. Asociația de cult este, în această epocă, forma naturală a oricărei instituții de educație. Vechile școli de filosofie, primele școli medicale sînt, de asemenea, asociații religioase... „așa cum medicii instruiau pe credincioșii acestui zeu (Asclepios) în arta vindecării, Sappho încerca, ajutată de zeiță, să învețe pe tinerele fete din Mytilene o artă de a trăi — arta de a fi femeie". [1]

Era în spiritul epocii care cultiva deja formele frumoase, frumusețea naturală și umană, arta de a stîrni entuziasmul iubirii. Se cultiva în acest spirit dansul și poezia, muzica drept componente ale unui fel de viață; deci nu în scopuri profesionale, ci pentru a cultiva un ideal de frumusețe feminină, inclusiv în viața de familie — ceea ce implică pregătirea tinerelor fete pentru *căsătorie*, pentru împlinirea lor în bucurie și frumusețe. Să nu judecăm conduita lor morală după criterii străine epocii. „Orice pasiune care exaltă viața, orice sentiment care izgonește egoismul, orice idee care sfințește iubirea și care preamărește suferința, orice senzație în sfîrșit proprie a stimula instinctul lor de frumusețe era un bine în sine, o plăcere căutată pentru nobila bucurie de a multiplica dorința, pentru voluptatea de a fi armonie și flacără și pentru ardoarea de a reînnoi și de a usca plenitudinea poftelor lor". [2]

Sappho n-a instaurat un nou fel de a iubi, ci a fost o fiică a epocii și insulei sale, distingîndu-se însă de contemporanii săi prin măreția sufletului, incandescența pasiunii și superioritatea geniului.

Un miracol era însuși faptul că această singură femeie-poet din antichitatea greacă și latină a marcat o epocă și a lăsat un nume. În admirabilul univers pe care-l constituie literatura antică, Sappho este singura voce feminină, singura privire de femeie aruncată asupra lumii antice pe care a știut s-o domine. Și această femeie este o revoltată împotriva celor ce refuză femeii dreptul de a iubi, care spune *nu* tiraniei și chiar zeilor. Chiar dacă pentru

---

[1] Idem.

[2] Mario Meunier — *Sappho*, traduction nouvelle, Paris, 1911, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

unii ea a rămas un personaj de legendă: Lawrence Durrell a scris o piesă în versuri *Sappho*, în care își permite libertăți în ce privește viața și personalitatea poetei, îngăduite numai atunci cînd e vorba de eroi legendari — ca Phedra, Antigona etc. Dar poate nu atît ignoranța cît extraordinara sa glorie a despuiat-o de scurta sa realitate istorică în favoarea eternității de legendă. Chiar analogia cu Homer, suprem elogiu, a contribuit la această metamorfoză legendară. Galen obișnuia să spună: Noi îl înțelegem cu toții pe Homer cînd se spune *Poetul* și pe Sappho cînd spunem *Poetesa*. Plutarh scria că ceea ce cîntă această femeie este un amestec de foc. Mai multe cetăți i-au ridicat statui și au bătut, în semn de omagiu, efigii pe monezi cu figura presupusă a sa.

Niciodată pasiunea care o răvășea n-a făcut-o să-și prostitueze gîndirea sau sensibilitatea, să profaneze darurile ființei sale, să înjosească grandoarea aspirațiilor sale. Sappho nu a separat niciodată *amorul ideal* de cel *senzual*. Și n-a fost niciodată o curtezană vulgară. A fost cea mai divină și cea mai umană hetairă, a cărei feminitate, tumult, delicatețe, rafinament spiritual, inteligență erau comparabile cu cele ale Aspasiei — iubita și prietena lui Pericle. Este un prototip ideal de energie sufletească ce exaltă puterea eternă a feminității.

Întreaga istorie a amorurilor sale, transmisă de răuvoitorii din antichitate este mai mult sau mai puțin fantezistă. Însăși aruncarea sa în mare la Leucada din cauza pasiunii pentru un tînăr este extrem de incertă. Dealtfel, mulți dintre amanții ce i se atribuie au trăit la mari intervale de timp și nu i-au fost contemporani.

Figura lui Sappho este semnificativă și pentru *condiția femeii* în antichitate, diferită social de cea a bărbatului și cu repercusiuni sufletești importante. În insula Lesbos, *căsătoria* este privită ca o asociere de parteneri egali, bazată pe iubire reciprocă. Femeia participă la viața Muzelor, la cultura muzicală și poetică. Fetele trebuie să se pregătească spre a întrupa perfecțiunile Afroditei. Cultul acestei zeițe este cultul unui ideal de frumusețe. „Strălucirea frumuseții feminine luminează toată poezia lui Sappho. Femeia, după Sappho, trebuie să aibă fața scăldată în luciri vii. Ochii îi sînt plini de farmec, mersu-i inspiră dorințe. Rostul culturii este cucerirea frumuseții. Atentă la darurile și lecțiile Afroditei care-i este călăuză și model, care o învață să iubească florile și marea, care-i dezvăluie farmecul lumii sensibile și înainte de

Scanned with OKEN Scanner

toate, îmbătătoarea frumuseţe a corpului feminin, adolescenţa creşte în nobleţe şi în graţie, frumuseţea îi exaltă trăsăturile, o face fericită şi răspîndeşte asupra persoanei sale acea risipă de bucurie, pe care Sappho o salută ca pe o strălucire stelară".[1]

Cultura poetică pe care le-o insuflă Sappho prin poezia ce cînta atotputernicia Afroditei era o cultură a iubirii şi era totodată o filosofie a iubirii care le ajută pe fete să-şi descopere vocaţia şi să se sensibilizeze pentru valorile afective ale vieţii. Ştia să facă şi din marile suferinţe ale amorului, o mare voluptate, să devoreze interior ardoarea nestinsă a lacrimilor pe care le convertea în materie poetică.

A fost şi o *regină a gustului* şi arbitru al eleganţei; nimic n-o şochează mai mult ca o atitudine vulgară, prostul gust împotriva cărora îndrepta necruţător verva caustică a spiritului său.

„Conştientă de geniul ei, posedînd orgoliul fatalităţii sale şi religia artei sale, Sappho era îndrăgostită de orice lucru frumos... La cultul mîndriei, măreţiei frumuseţii şi iubirii, Sappho adaugă o ferventă admiraţie pentru natură. Ea avea pentru univers o simpatie şi o tandreţe pe care n-o mai regăsim în antichitatea greacă".[2]

Sappho iubea maiestatea nopţilor, panorama stelelor, ora aurită a dimineţii, ora sîngerie a serilor, zgomotul frunzelor, murmurul apelor şi mai ales marea pace pe care ţi-o dă contemplarea clarului de lună.

Alte chemări ale liricii sale au fost deci tăcerea nopţii, lumina aştrilor, reflexele luminoase capătă astfel o valoare mai mare. Lumea interioară a amintirilor, regretelor, dorinţelor se scaldă în lumina lunii, în climatul visului. Între lumea poetică şi cea a visului, tranziţia se face pe nesimţite; de la lumea sensibilă la o lume a prezenţelor pure, a calmului, a tăcerilor solemne.

Iată deci că Sappho a fost nu numai o exponentă a domniei lui Eros, a iubirii pentru frumuseţea umană în general, dar şi o exponentă a *poeziei naturii*. Poemele naturii, proslăvirea frumuseţilor acesteia, cerebrarea naturii, care a emoţionat-o, ocupă un loc de seamă în regatul poetic al lui Sappho. Misterul arborilor şi animalelor o mişcă pînă în adîncul fiinţei sale, asociindu-l cu iubirea.

---

[1] A. Bonnard, op. cit., p. 103.
[2] Mario Meunier, op. cit., p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Şi alţii au iubit şi cerebrat natura, dar natura homerică, de pildă, este alcătuită din stînci aspre şi abisuri marine, din furtuni clocotitoare, o natură populată cu zei şi monştri, ostilă şi de nepătruns pentru om. La Sappho, dimpotrivă, natura se încarcă de prezenţe sensibile, prieteneşti, de mişcările sufletului. Chiar dacă luna se duce la culcare, îi rămîn poetesei noaptea şi stelele, florile şi cîntecele de păsări. Şi Eros apare din nou încununat cu flori, încins cu ghirlande. Natura şi iubirea par a se echilibra.

Racine a exprimat astfel ecoul unui poem de Sappho:

„Mi se pare-a fi asemeni cu zeii
Cel care şezînd alături de tine,
Îţi poate asculta din apropiere
Glasul tău dulce.
Surîsu-ţi plăcut inima-mi topeşte
De cum te zăresc îmi dispare glasul
Foc sub piele simt, limba mi-i uscată,
Tulburi mi-s ochii.
Urechile-mi bat, de sudoare-s pline
Şi de-un tremur greu zguduită-s toată
Chipu-mi pare acum de culoarea ierbii
Şi-s ca şi moartă".

S-a spus că este cel mai „crud" poem al poetei: aşa arată climatul poeziei sale erotice, starea de foc a pasiunii dezlănţuite de Eros, căreia nu i se mai poate rezista. Însăşi perceperea lumii este perturbată pînă la punctul la care nebunia şi moartea parţială vestesc, fie împlinirea năzuinţelor, fie prăbuşirea. Numai Louise Labbé (în Renaşterea franceză) va mai reuşi să descrie cu atîta minuţie efectele fizice ale dorinţei. Şi totuşi nimic vulgar, nimic indecent în această transcripţie lirică a chinurilor produse de Eros. Dimpotrivă gingăşia, tristeţea, sinceritatea sînt trăsături ale artei sale.

„Sappho nu are nimic de ascuns, arta sa este sinceritate şi nevinovăţie. Ea este adevărată".[1]

Prezenţa Eros-ului nu e singulară în arta greacă, îl întîlnim şi în eposul homeric sau la Arhiloh de pildă, dar niciodată pînă la Sappho iubirea n-a atins gravitatea, gingăşia, prospeţimea şi sinceritatea pe care le emană versurile sale.

[1] A. Bonnard, op. cit., p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

Din fragmentele rămase, rezultă că niciodată nu înfățișează obiectul iubirii. Eros îi apare mai curînd ca o forță obscură, invizibilă și secretă pe care o percepe mai mult ca suferință decît ca bucurie, un monstru care o torturează dulce și amar. O explozie de metafore țîșnesc cînd e vorba de Eros. „Eros mi-a zguduit sufletul la fel ca vîntul de munte care se abate asupra stejarilor", un „uragan ce-o lasă doborîtă, un zeu distrugător".

„Și totuși, acest climat de furtună, Sappho îl înfruntă. Dincolo de regiunea furtunilor, Sappho păstrează în ea un cer de inalterabilă seninătate. Această inimă dezolată locuiește un vis de aur". [1]

Prezența nopții este evocatoare de mister. Forța obscură a erosului, copleșită de gesturi înflorite, de dansuri grațioase, de muzică și jocuri nevinovate, se preface în plăcere, focul mistuitor se transformă în lumină. „... Poezia devine, în sfîrșit, împlinirea inimii și ai impresia că sunetul fundamental de senzualitate, pe care ea îl scotea, se rezolvă deodată, magic în armonici ale castității, care o acompaniau, deja sensibile în inima însăși a senzualității. Opera poetei din Lesbos este locul unei întîlniri. Natura și dragostea se întîlnesc aci și se patrund într-o aceeași mișcare poetică, se amestecă prospețimea lumii și văpaia iubirii... Sappho a înțeles și exprimat corespondențele care unesc în noi natura și dragostea". [2]

Afinitatea de substanță între ființa noastră și ființa lumii a fost mai întîi o descoperire poetică, astfel încît visul poetic al lui Sappho este de participare la două lumi distincte — lumea exterioară și cea lăuntrică. La ea natura și iubirea nu se manifestă succesiv sau paralel ca la alți poeți — ca fiind două realități diferite ci interferează pînă la unitate și indistincție. „Lumea inimii așezată în vîrful cel mai fin al lumii naturale, suferă largile oscilații ale acesteia și le răsfrînge. Aceste două lumi, în poezia lui Sappho, se pătrund și vorbesc în același timp, același limbaj". [3]

În ultimă analiză, obiectul iubirii ei se cheamă *Frumusețe*. Orice frumusețe sau împletiri de frumusețe, care îmbină floarea corpului, grațiile naturii, noblețea inimii.

„Iubesc floarea tinereții...
O dragoste mi-a fost dată
Este strălucirea soarelui, este frumusețea".

---

[1] A. Bonnard, op. cit., p. 108.
[2] Idem, op. cit., p. 116.
[3] Idem, op. cit., p. 117—118.

Scanned with OKEN Scanner

3. Pindar — prinţ al poeţilor şi poet al prinţilor

Aşa îl numeşte A. Bonnard pe cel mai mare poet liric al antichităţii elene. Şi este uimitor cum acest poet, contemporan cu Eschil, unul dintre cei trei mari maeştri ai lumii greceşti, a rămas peste veacuri şi milenii peren, mereu actual, deşi (sau tocmai de aceea) era atît de legat de cetatea greacă şi de modul de viaţă elen.

Două caracteristici mai de seamă trebuiesc evidenţiate încă de la început:

În primul rînd este vorba de o *strălucită sinteză între mitologie şi istorie*, între planul mitologic şi cel istoric şi ceea ce ne impresionează în chip deosebit este modul în care a ştiut Pindar să convertească *eroicul de epopee*, *valorile eroice* ale vechii epopei într-un eroic sublimat al lirismului. Este o adevărată performanţă să transformi eroicul, care este prin excelenţă o valoare de epopee, şi să faci din el un resort al unei poezii lirice.

În al doilea rînd, el scrie ode, de regulă la comanda unor particulari, care de obicei erau obscuri (cu excepţia unor tirani, conducători etc.) numele lor ni s-a păstrat numai datorită lui Pindar; el scrie, deci, la comandă, dar fără a deveni convenţional şi nici conformist sau simplist; a făcut dimpotrivă, mare poezia pentru că a ştiut să se detaşeze de universul spiritual mărginit al celor care-i comandau ode şi, dincolo de momentul imediat care a prilejuit odele sale, el a rămas unul din cei mai mari lirici ai Greciei, dar şi ai Europei, ai lumii întregi, cel mai strălucit model poetic al antichităţii.

Pindar face parte din tradiţia poeziei hieratice, este greu de descifrat, deoarece continuă întrucîtva, la interval de secole, acele poeme ale înţelepciunii vechilor civilizaţii orientale ale marilor psalmişti care se trag din împăraţii David şi Solomon, ca şi pe aceea a aezilor melici care, pe urmele aezilor homerici, au înălţat lira eoliană — urmaşii întemeietorului poeziei lirice, Terpandru din Lesbos, ilustru autor de imne din sec. VIII î.e.n. După şcoala lui Terpandru, alte momente lirice le-au constituit Alcmeon în sec. VII, Alceu şi Sappho, sfîrşitul sec. VII. Dar marea lirică începe odată cu Pindar şi este o lirică dorică ca formă şi ca mentalitate. Poate că dacă ni s-ar fi păstrat mai mult din opera lui Sappho, numele ei ar trebui asociat la cel al lui Pindar în această apreciere. Poezia lui Pindar cultivă asemenea fapte şi virtuţi ca

Scanned with OKEN Scanner

agerimea, vitejia, curăţenia trupului, cumpătarea, euritmia mişcărilor, măiestria corurilor, arhitectura şi geometria.[1]

Principalul reprezentat al marii lirici corale este ca un gigant care plonjează în trecutul moral şi religios cu nestrămutată fidelitate faţă de tradiţia pe care o transfigurează, cu ataşamentul său profund faţă de idealul delfic la care şi-a adus propria contribuţie; el îmbină astfel arhaismul cu lumea clasică pe cale să se nască. În domeniul politic şi moral, ne arată el însuşi pînă la ce punct este ataşat prin originile sale familiale şi convingeri, idealului antic doric.

Poezia lui Pindar, care este oarecum hieratică, incifrată mai ales pentru noi cei de astăzi, care nu cunoaştem întotdeauna toate detaliile stufărişului mitologic în care se mişcă, este comparabilă în sfera şcolii doriene, ca faptă de cultură, cu invenţia triglifului în arhitectură.

Pindar a vorbit el însuşi mult despre poezia sa, despre inspiraţia sa divină; întruchipează mai bine ca oricare altul unitatea dintre muzică şi poezie, atît de proprie culturii greceşti.

Odele sale trebuiau neapărat să fie cîntate de cor sau de recitator, sau şi de unul şi de altul; în orice caz, muzica era asociată prezentării odelor sale. Ceea ce dovedeşte încă o dată că prezenţa muzicii în universul spiritual al grecilor este cu totul remarcabilă, ea fiind o componentă şi a teatrului tragic, a celui comic şi satiric şi cu atît mai mult a poeziei lirice.

„Pindar a fost cel mai celebru poet liric grec: renumele său a străbătut secolele, în special *Renaşterea* l-a admirat şi imitat cu mult zel, dar cu puţin succes «deoarece e greu de imitat»".[2]

De aceea şi Horaţiu spunea: „Oricine cată să se întreacă cu Pindar se bizuie pe nişte aripi de ceară, făcute de Daedal, pentru ca la urmă să dea numele său mării sticloase".

S-a născut în 588 la Teba, în Beoţia, dintr-o familie nobilă — a străvechilor Egizi. A studiat muzica (corală şi instrumentală — lira, flautul), poezia, a făcut multe călătorii în lumea elenică, din Macedonia, pînă în Sicilia şi Africa. Avea o deosebită predilecţie pentru oracolele de la Delfi.

Opera sa este imensă cantitativ şi extraordinară calitativ: poezie corală, recitată sau cîntată de cor, adesea însoţită de un

---

[1] Cf. Pindar, *Ode*, I, p. 5—6.

[2] Pindar, *Odă lui Arcesilau*, Studiu, traducere şi comentariu de Arthur Berar, „Casa şcoalelor", Bucureşti, 1923.

Scanned with OKEN Scanner

dans, de cîntece, de flaut și liră. Ni s-au păstrat numai *epiniciile*, 4 grupări, după victoriile de la jocurile: *olimpianice*, *pythianice*, *nemeenii ce* și *istmianice*. Această împărțire aparține gramaticilor alexandrini.

Concepția sa filosofică este conservatoare, religioasă, fiind atașat puternic unor valori tradiționale; era un sprijinitor al monarhiei pe care o credea de origine divină, un critic al tinerei democrații grecești, admirator și apologet al oracolelor. Un critic îl numește „poetul legitimității". Despre mituri avea de asemenea o concepție dorianâ, el nu-și permitea glume cu zeii și cu mitologia. Ca și Platon, Pindar credea că bunele poeme sînt de origine divină. Devoțiunea sa este atît de mare, încît epurează miturile de ceea ce apărea chiar anticilor ca inadmisibil în lumina propriilor lor moravuri, drept condamnabil sau tot ceea ce era de natură să înjosească demnitatea și sublimitatea zeilor. Aceasta echivalează cu o operație de eticizare a mitologiei, care-i răpește autenticitatea, specificitatea sa estetică. Pindar exaltă virtuțile morale ale lui Peleu, voința eroică a lui Heracle. Zeus este, ca și la Eschil, aproape zeul suprem al unei religii monoteiste sau stăpînul zeilor, ca la Homer. A avut marea cinste de a fi invitat la Delfi, la așa zisul ospăț al zeilor, chiar și după moarte, în chip simbolic. Credea în perfecția divină și împărtășea idei mistice pythagoreice și orfice: tot ce e bun în lume e scînteie divină, numai răul e specific omenesc; credea în nemurirea sufletului, în viața viitoare și în răsplata faptelor după moarte. Deci principalele trăsături ale gîndirii sale: credința religioasă de nezdruncinat, devoțiunea față de zei în general, față de Apolo în special, admirația pentru Sparta și pentru guvernămintele aristocratice, elogiul virtuții ce se moștenește, întîietatea acordată atleților — care întruchipau, într-un fel sau altul, idealul bărbătesc de frumusețe.

„Regatul lui Pindar nu este acela al voluptății și al plăcerii, nu este regatul Afroditei. El n-a acordat niciodată nici cel mai neînsemnat omagiu aceluia pe care grecii îl numesc epaphroditon, ceea ce vrea să zică «bărbat seducător». Regatul său este acela al Grației". [1]

Mai mult decît atît, Pindar a avut o atitudine contradictorie, la început cu totul negativă, ostilă cetăților grecești în lupta acestora împotriva invaziei persane. El aparținea unei cetăți—Teba, care în lupta cu perșii a trădat cauza elenă și s-a aliat cu împăratul

[1] A. Bonnard, op. cit., II, p. 117.

Scanned with OKEN Scanner

persan. Polybios spunea: „...nu este cazul să-l lăudăm pe poetul Pindar, care a făcut cunoscută, într-un poem, părerea că trebuia să se păstreze pacea. Pindar predica compatrioților săi nonrezistența față de invadatori". [1] Se adresa claselor populare căutînd să le convingă să accepte pacea aristocratică pe care le-o propunea guvernul oligarhic. Cîntăreț al atleților și eroilor din trecut, rămînea insensibil la catastrofa Greciei, la drama libertății ce se juca sub ochii săi. O victorie pugilistică îl impresionează mai mult decît Salamina. [2]

După marea bătălie de la Plateea, unde oștile persane au fost definitiv nimicite și puse pe fugă, cîte au mai scăpat, el și-a mai schimbat atitudinea. Aceeași soartă a avut-o și Teba; a regretat într-un fel atitudinea sa potrivnică față de cetățile grecești care au luptat împotriva invaziei și a înțeles mai bine semnificația acestui război. El va vorbi apoi cu un sentiment de jenă și vinovăție despre marea încercare a Greciei. Invocînd Muza în una din istmicele sale el scria: „Scăpați de marea neliniște, să nu lăsăm frunțile noastre fără coroane... Poete, nu-ți cultiva doliul... Piatra atîrnată deasupra capetelor noastre, stînca lui Tantal, un zeu a abătut-o de la noi. Încercare foarte puternică pentru îndrăzneala grecilor... Totul se vindecă pentru muritori, dacă au cel puțin libertatea". [3]

Dincolo de timiditatea acestei recunoașteri, ceva nu sună bine în cuvintele citate. El pune salvarea grecilor pe seama zeului. Herodot care era de asemenea un mare evlavios, nu se sfiește să spună adevărul întreg. „Nu ne vom depărta de adevăr declarînd că atenienii au fost eliberatorii Greciei: ei au fost aceia care, cel puțin după zei, au respins pe Marele Rege". Deși Pindar nu prețuia climatul democratic, de înțelepciune și libertate a Atenei spre a merge pînă la capăt cu recunoașterea semnificației și factorilor războaielor medice, se pare totuși că a avut unele prilejuri de a elogia măreția Atenei astfel încît, chiar concetățenii săi l-au amendat la un moment dat cu o sumă fantastică pentru acest elogiu — amendă pe care au plătit-o pentru el cu mîndrie și fără nici o reținere, trimișii Atenei. Este vorba de Istmica a VIII-a, unde el dă glas unei jubilații pentru eliberarea Eladei, dezbărate de piatra lui Tantal care atîrnase deasupra capului ei.

---

[1] Idem, p. 118.
[2] Cf. idem, p. 117—118.
[3] Apud op. cit., p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

Acest caracter contradictoriu se explică şi prin aceea că Pindar trăieşte la hotarul dintre două lumi, acolo unde se întrepătrund experienţele istorice şi tendinţele evolutive, dar se opun aproape antagonic două zone de civilizaţie diferite (mai bine spus, două vîrste de civilizaţie, nota mea A.T.): aşezări cu o structură social-politică menite să se dezvolte în direcţii opuse. Aşa cum se vădeşte din multiple surse, Pindar provine dintr-o regiune de cultură străveche de neam eolian, grupare de triburi amestecate, care face tranziţia de la cultura vechilor aşezări miceniene spre noua civilizaţie adusă de ionieni şi de fratriile doriene. [1]

În ce constă opera poetică a lui Pindar?

Este vorba de elogiul unor conducători cum ar fi tiranul Hieron din Siracuza, de a cărui ospitalitate s-a bucurat, al unor conducători pentru calităţile lor reale, dar şi avertismente, povăţuiri. Pindar a ştiut să ia distanţă faţă de toţi cei ce-i comandau ode, să-şi păstreze independenţa spirituală şi mîndria, chiar şi atunci cînd rosteşte o vorbă de modestie sau chiar de aparentă umilinţă. Dar el a putut să-i laude pe prinţi cu toată detaşarea şi independenţa tocmai pentru că îi aprecia pe poeţi mai presus de prinţi devreme ce gloria acestora nu există decît prin poeţi.

Pindar a încercat chiar să instituie o noblеţe a „oamenilor noi", cu suflete îndrăgostite de măreţie, avînd un sens superior al vieţii omeneşti: acela de a săvîrşi acţiuni frumoase. Îi invită pe prinţi să aleagă viaţa eroică.

Într-o odă se adresează lui Hieron, învingător la Delfi, prinţ răsfăţat al norocului, nu numai spre a-l elogia, dar şi spre a-l pune în gardă împotriva tentaţiilor succesului, beţiei şi fericirii nemăsurate. Prima dintre virtuţile lui pe care o elogiază este tăria de suflet. Poetul îl compară în acest sens cu Filoctet.

Viaţa nobilă, viaţa eroică — iată idealul propus prinţului.

Pindar avea deci o idee foarte nobilă despre misiunea poetului. Ca majoritatea poeţilor lirici din sec. V, a călătorit foarte mult, aşa cum spuneam, participînd la sărbătorile din Olimpia, Delfi, Istm sau Nemeea, dar a răspuns şi unor invitaţii mai îndepărtate, unde ajunsese gloria sa. [2] Şi trebuie să ţinem seama, că Olimpiadele se ţineau la 4 ani, Delficele de asemenea, Nemeicele la 2 ani.

---

[1] Cf. Pindar, *Ode*, III, p. 6.
[2] Cf. Pindare, Olympiques, 1931, I.

Scanned with OKEN Scanner

După cum spunea Marguerite Yourcenar, „Pindar este un poet al mișcării". [1] El exaltă sportul, jocul, ca activitate liberă, degajată de scopuri utilitare, idealizat. Opus însă războiului, care nu este onest. Pindar a cunoscut jocurile și întrecerile la apogeul lor și el simte cea mai mare plăcere, îndeosebi la cele consacrate lui Zeus, sau cele delfice consacrate lui Apolo Pitianul (de aceea se mai numesc și pitianice), sau cele *istmianice* consacrate lui Poseidon.

„Pindar nu are *simțul tragic*. El este întotdeauna gata să liniștească, să consoleze, să proclame bunătatea, sfințenia zeilor. Un întreg curent al operei îl trage spre speranța vieții nemuritoare a sufletului omenesc. Platon care-l cunoștea bine, va împrumuta de la el imagini și argumente în acest sens". [2]

Pindar a realizat, cum nimeni n-a mai făcut-o pînă atunci și poate nici după aceea, acea alianță interesantă între poezie și sport, în sensul că a pus în joc cele mai de seamă coarde ale liricii sale pentru a glorifica pe învingătorii la întrecerile sportive glorificînd astfel bărbăția, curajul, eroismul. În ochii săi o victorie sportivă are o valoare cel puțin egală cu o glorie militară. În general, odele sale au trei părți:

Partea I-a — elogiu adus învingătorului, cu o desfășurare splendidă de imagini, de metafore, ce servește ca preambul. Se construiește un palat măreț, cu un portic maiestuos, o încîntare de coloane de aur ce scînteiază pînă la orizont. Palatul însuși este o odă.

Partea a II-a o constituie *fundalul mitologic* pentru a conferi mai multă demnitate, mai multă măreție acelor întîmplări, obișnuite de fapt, dar pe care el știa să le ridice pe culmile sublimului; o făcea referindu-se la tradițiile mitologice și punînd în joc o întreagă încărcătură de argumente și de imagini poetice.

Partea a III-a, deci concluzia, cuprinde însuși elogiul învingătorului, dar este implicit și un elogiu adus poeziei lui Pindar, concluziile poetico-filosofice ce se puteau desprinde de aici. Este și un răspuns la sarcasmul atenienilor despre așa-zisa incultură a beoțienilor pe care îl resimte ca o ocară. Ca și sportul, întrecerile sportive ce impun o anumită disciplină a mișcărilor, a atacului și a apărării, arta sa impune o ordine superioară față de imaginile

---

[1] *Pindare*, Bernard Grasset, Paris, 1932.
[2] A. Bonnard, op. cit., p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

dezordonate ale creaţiilor nepoetice. Pindar trece sub tăcere rivalităţile dintre atleţi şi antrenori, fraudele, invidia ş.a.m.d.; el reţine momentele de triumf, premiile oferite, încoronarea învingătorilor, armonia dintre vigoarea fizică şi inteligenţă, dintre corp şi spirit. Atleţii lui Pindar sînt suflete drepte, simple, deloc individualizate, înzestrate cu credinţe inerente oricărei societăţi umane arhaice. Mulţimea îi cunoştea mai bine decît pe Euripide şi Pitagora. Dar entuziasmul instinctiv al mulţimii, exprimat prin strigăte şi exclamaţii, devine admiraţie raţională în cîntecele şi odele lui Simonide, Bacchylide şi Pindar.

Şi în antichitatea greacă deci, unde teatrul, ca şi alte forme de artă, era o chestiune publică, cauza politică a cetăţii, tinerii sportmeni se bucurau — ca şi astăzi — de mai multă popularitate şi aveau mai multă trecere decît marii poeţi tragici sau lirici. Să nu uităm însă că, dacă noi ştim cîte ceva despre această viaţă tumultuoasă a întrecerilor sportive o ştim nu prin victoriile obţinute, ci datorită marilor poeţi, datorită lui Pindar înainte de toate. Aşadar, dincolo de gloria efemeră a unor astfel de întreceri, rămîne gloria eternă a poeziei, a culturii în general.

Atleţii lui Pindar, prin formele corpului sînt parcă croiţi după canonul lui Polyclet, gimnastica le dădea supleţe, soarele — bronzare; versurile sale unesc vigoarea şi graţia. Atletismul feminin este însă absent din opera sa. Doar prin intermediul zeiţelor ne putem face o idee asupra frumuseţii feminine. Doar statele doriene sau lacedemoniene au impus fecioarelor disciplina eroică a palestrei, nu în interesul artei, ci al copiilor ce se vor naşte. Spartanii voiau ca femeia mamă să fie robustă. Dintre teoreticieni, doar Platon recomandă în republica sa ideală gimnastica pentru femei. Pindar avea simpatie pentru Sparta, dar reglementările jocurilor n-au permis niciodată femeii să participe.

Odele sînt, tocmai prin profunzimea lor, ca nişte trepte de altar. Ca să intri în lumea odelor lui Pindar este ca şi cum ai urca o Golgotă a suferinţei, este ca şi cum ai urca treptele unui altar. „Poemele pindarice opun privirilor obişnuite cu germinaţia de imagini a poeziei romantice sau vag moderniste, apriga dificultate a treptelor de altar în calea peregrinilor veniţi să cerceteze templul

Scanned with OKEN Scanner

antic. În primul rînd se păstrează această proporție de aur; omenia zeilor se citește pe fronton și demnitatea muritorilor nu încearcă să se încorporeze în pathos grandilocvent". [1]

Olimpianicele erau dedicate — cum am spus — lui Zeus din Olimpia.

Încă din prima Olimpianică afirmă cu mîndrie:

„...Suflet scump, întrecerile sacre să le lauzi,
Urmărește soarele; mai puternic ca el
Și mai aprins peste zi un altul
Dintre aștri nu pîlpîie prin pustiul etern.
Tot așa decît lupta de la Olimpia ceva mai puternic nu avem de rostit". [2]

În final îi urează regelui (de fapt tiranului Hieron din Siracuza) — căruia îi este dedicată oda — să meargă mereu pe culmi de măreție, așa cum el însuși se va însoți cu purtătorii de biruință „profețind cu har pentru toată Ellada".

Olimpianica a II-a a fost scrisă cu ocazia Olimpiadei a 76-a și celebrează o victorie repurtată de cvadriga tiranului Theron din Akragass (Agrigento) — a doua cetate din Sicilia sub raportul strălucirii culturale și al puterii politice.

„...Din cele întîmplate,
Cu drept ori pe nedrept, ceea ce-i rău făcut nici
Chronos tatăl tuturor
N-ar putea să desfacă
Destinul fericit de-ar cufunda-n uitare-acestea!
Căci unora ce au curată bucurie le moare nenorocul
Învins, oricît s-ar răzvrăti
.....
Omul nu poate prevedea
Cel puțin deslușit, ceasul morții
Nici dacă, fiu al soarelui, ziua cea liniștită ne-ar fi hărăzită
Plină de bunătate, nepustiită, n-o putem întreagă cu bine sfîrși.
Fluvii se revarsă, altele mereu
După bucurii, nenorocirile îl cotropesc pe om.

[1] Cf. Pindar, *Ode*, III, p. 5.
[2] Pindar, *Ode*, I, p. 13.

Moira este cea care din moşi strămoşi
Le păstrează lor o soartă fericită, noroc născut prin vrerea zeului
Dar şi nenorocire căta-va de-asemeni,
Care-l întoarce îndărăpt spre alte vremi
De cînd Laios chiar de fiul său fu lovit de moarte, după spusa Destinului
Ieşindu-i în cale, hotărînd aşa să se împlinească
Străvechea prorocire, rostită în Pythò". [1]
.....

Un alt ciclu de poeme sînt *Pythianicele*, închinate lui Apolo *Pythianul*. Pythianica I-a e închinată de asemenea lui Hieron, tiranul Siracuzei, care primeşte şi calificativul „din Etna" deoarece întemeiase o cetate nouă cu acest nume, la poalele muntelui. În Pythianica a III-a, închinată aceluiaşi Hieron, apare şi cel mai important dintre centauri, Chiron, înţeleptul capabil să-i înveţe pe oameni farmacopeea, medicina, muzica, etica naturii etc. Era un înţelept al naturii care permitea comunicarea cu natura primordială, simbolizînd (Chiron, nu centaurii în general) unitatea om-natură şi nu aspectul instinctual şi bestial al omului. Aici apare şi semizeul Asclepios, iar Pindar pune în joc un întreg arsenal mitologic nu numai spre a conferi o posibilă vindecare a lui Hieron, dar şi consistenţă ideatică, culturală poemelor sale.

Pythianica a IV-a, adresată lui Arcesilaos, rege în Cyrene, vorbeşte despre Iason şi pregătirea călătoriei sale, la care se alătură cei mai de seamă prinţi, eroi-viteji, unii de origină semidivină.

„Dorul năvii Argo — ca nimeni
Să nu rămînă în urmă lîngă mamă, în neprimejdie
Degustînd un trai liniştit, ci mai degrabă în moarte
Leacul cel mai frumos *tăria virtuţii*
Ca cei de-o vîrstă s-o afle dimpreună...". [2]

Este una dintre cele mai strălucite şi semnificative creaţii ale lui Pindar, relevantă de asemenea pentru unele din miturile cele

---

[1] Pindar, *Ode*, I, p. 19—20.

[2] Pindar, *Ode*, II, *Pythianice*, in româneşte de Ioan Alexandru, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

mai încărcate de semnificaţii. Este vorba de două înţelesuri fundamentale puse în joc aici:

— *mitul de origine*, cum l-a numit Mircea Eliade: un act de ctitorie iniţială care fundează o cetate, dar pentru a avea trăinicie trebuie neapărat aureolată mitologic;

— *mitul întoarcerii (nostos)*.

Această Pythianică a fost prilejuită de comanda unui om, Arcesilaos, rege al unei cetăţi prospere greceşti din Libia — Cyrene. Aici lirismul lui Pindar atinge o amplitudine, o măreţie greu de egalat. Monumentul de glorie pe care el înţelege să-l ridice în favoarea nu numai a lui Arcesilaos, dar şi a cetăţii însăşi, este construit pe relicvele sacre ale unei legende despre întemeierea Cyrenei — plecînd de la ideea de nostos — întoarcere, idee fundamentală în eposul homeric. În fond, nostos — ca dor sau frenezie a întoarcerii, care acţionează cu o forţă de nebiruit şi care l-a ajutat pe Ulise să se întoarcă în Ithaka, îl animă şi pe personajul-cheie al acestei Pythianice, care este un argonaut, Eufamos, de origine zeiască — din Poseidon şi nimfa Europa. Nucleul Pythianicei îl constituie deci *mitul argonauţilor*, avînd însă în vedere întemeierea acestei cetăţi. Este vorba aici şi de un pămînt sacru care ar fi trebuit să consfinţească această întemeiere, dar această sămînţă binecuvîntată s-a pierdut lîngă un mic ostrov care, după aceea a devenit o măreaţă insulă — Therra.

Mitul argonauţilor este un arhetip pentru orice Odisee, deci pentru nostos — tema întoarcerii şi face parte din legendele celei mai vechi vîrste eroice a elenilor. Ordinea tratării evenimentelor este cea dictată de concepţia asupra viitorului cetăţii întrevăzut profetic. Poetul începe cu profeţia delfică prin care se anunţă lui Aristoteles Battos — urmaş al argonautului Eufamos — că va întemeia Cyrene. După dobîndirea lînei de aur, la întoarcere din Colhida, nava fermecată Argo trecînd prin Oceanul extern, ajunse în Marea Eritree şi de acolo începe deşertul Libiei. Au dus mai departe nava pe umeri, prin pustiu, pînă la fabulosul lac Tritonis, unde însuşi zeul Triton, sub înfăţişare de pămîntean îi îndrumă spre o oază lacustră, protejată de el, de unde se putea răzbi pînă la Mediterană. Cu acest prilej i-a dat lui Eufamos un pumn de ţărînă pe care la întoarcerea în patrie trebuia să-l arunce într-o cavernă infernală spre a consimţi solemn revenirea sa în Libya ca stăpînitor al pămîntului african, fondator al viitoarei colonii

Scanned with OKEN Scanner

Cyrene. Dar slujitorii lui Eufamos au lăsat să se irosească pămîntul relicvă, care alunecă de pe punte, făcînd să apară insula *Thera* (Santorin), în centrul Mediteranei. De aici vor pleca viitorii coloniști, dar abia după 17 generații (în sec. VI) și va fi fondată Cyrene.

Primele trei triade și ultimele trei sînt consacrate fondatorilor. Celelalte, începînd cu a IV-a este povestea lui Iason, conducătorul expediției.

Primele trei triade din Pythianica a IV-a sînt consacrate fiilor Latonei — Apolo și Artemis, veneraţi în Cyrene. Battos vine din Thera pentru a întreba oracolul cum să se vindece de gîngăveală. Pythia îi cere să părăsească ţara cu o mînă de însoţitori și să devină ctitor al Libyei. Oracolul actualizează astfel o mai veche profeție a Medeei.

Bîlbîiala era socotită o maladie stranie care afecta întreaga ființă umană. Battos nu înţelege de ce preoteasa delfică îi spune să întemeieze o cetate în Africa, în timp ce el îi cere să-i indice o cale de vindecare. De aceea revine de mai multe ori. A treia oară se hotărî să plece. Pe malul libyan trebuia să înfrunte diferite adversităţi. După a treia încercare izbutește. Îi răsare în cale un leu al deșertului, el scoate un strigăt puternic și după cutremurul acestei spaime își dobîndește facultatea de a vorbi normal.

Zeus-Amon — zeitate supremă din regiunea Deltei, era strămoșul oricărei dinastii de drept divin, iar sămînța Libyei era ţărîna talisman care s-a irosit înainte de vreme; ea ar fi trebuit să fie aruncată într-o cavernă din Tainaros — cel mai sudic promontoriu al Greciei în Peloponez, din care străbăteau emanaţii otrăvite — era una din furiile Infernului (Hades), pecetluind astfel, prin acest ritual magic legămîntul dintre cele două continente — Africa și Europa. Această sămînță a făcut însă ca micul ostrov să devină impunătoarea insulă Thera. Plecînd de aici, Battos, un descendent al argonauţilor, respectiv al lui Eufamos, a scăpat de bîlbîială și a devenit ctitorul cetăţii Cyrene.

Importanţa acestui mit pe care se întemeiază Pythianica a IV-a constă în primul rînd, în a conferi demnitate și măreție unei fapte omenești exemplare — ctitorie de cetate, ca o instituire de valori, ca un început exemplar sau arhetipal. El exprimă de asemenea ideea de nostos, de întoarcere, una din cele mai interesante teme de meditaţie ale Greciei antice.

Scanned with OKEN Scanner

„Dar aveam un dulce temei: dorința întoarcerii
Se-mpotrivea să rămînem..."

Un alt gen de ode a fost *Nemeenicele*, iar una din cele mai scurte — *Nemeenica a II* a strecurat un omagiu adus Atenei de către poetul împătimit al cetății sale, al păcii cu orice preț, de către Pindar care, cum spuneam, iubea mai mult o întrecere sportivă decît bătălia de la Maraton. Iată-l aici pe Orion, vînătorul mitologic, care urmărise multă vreme Pleiadele, porumbițe, fete gingașe ale uriașului Atlas. Personajele acestei urmăriri de basm au fost metamorfozate într-o constelație cerească — 7 pleiade răsar pe la mijlocul lunii mai, urmate la o săptămînă de Orion, mereu la sudul constelației, ca și cum le-ar goni mai departe în cer.

Nemeenica a V-a, prima triadă se încheie cu ideea că nu totdeauna deslușirea adevărului este de folos, că *tăcerea* poate fi o cale mai înțeleaptă de cunoaștere a omului. Și prima strofă din *Nemeenica a VI-a* reprezintă un omagiu sublim adus măreției omului, asemuit cu zeii.

Isthmianice-le celebrează victorii la întreceri închinate lui Poseidon, în preajma istmului Corint, prilej de valorizare a unor legende locale.

Isthmianica a V-a cuprinde accente ale unui stil hieratic, prefigurînd limbajul apocalipselor, metafore utilizate de tragici în descrierea crimei sau în stigmatizarea stihiei războinice, evocarea victimelor omenești răpuse în cumplita bătălie (ecouri ale bătăliei de la Salamina).

Isthmianica a VIII-a exprimă mai pregnant decît altele, suferințele, spaima, îngrijorările ce au bîntuit conștiința poetului în legătură cu primejdia persană; ea cuprinde elogiul biruinței, dar și neliniștea ce o provoacă incertitudinea viitorului, „apăsarea timpului viclean". „De aceea singura forță capabilă de a ne salva și a ne întrema bucuria vieții este speranța cea bună, grefată pe o sănătoasă evaluare a prezentului. Insertul mitic în această odă se relaționează dublu. În primul rînd, revine un elogiu al insulei dragi, Egina, patria biruitorului. În al doilea rînd, prin reluarea unor momente din legenda Eacidului Peleu și a fiului său Ahile, capătă dimensiunea unui mit pilduitor, una din personificările timpurilor primordiale". [1]

[1] Cf. op. cit., p. 189.

Scanned with OKEN Scanner

Îngrijorarea cu privire la viitorul patriei îl determină să facă apel la legendă, la vechii eroi legendari şi la vechile vailor eroice care pot fi călăuzitoare în opţiunile de viitor ale patriei.

Miturile sînt considerate un *grad arhaic de cunoaştere*, corespunzător cu *comportamentul mitic*, dar atunci cînd substanţa lor poetico-filosofică este valorizată în prelucrarea marilor creaţii poematice ale antichităţii — cum sînt şi cele ale lui Pindar — ele îşi sporesc pînă la graniţele simbolului semnificaţia cognitivă şi axiologică.

* * *

Se impun şi în legătură cu lirica greacă unele *concluzii:*

1. În primul rînd, noua relaţie care se stabileşte între literatură şi public. Este prima artă literară care nu înfloreşte doar în jurul unor curţi princiare, ci în contact nemijlocit cu un public larg. Grecii îi preţuiau pe scriitori, considerîndu-i învăţători şi educatori; ei aveau convingerea că cele mai înalte lecţii despre oameni sînt cele exprimate într-o formă artistică, nobilă, satisfăcătoare. Scriitorii aveau şi ei conştiinţa acestei preţuiri şi, deci, a răspunderii lor sociale de a oferi publicului tot ce este mai bun în puterile lor creatoare. Desigur, nu în toate cetăţile greceşti, publicul era alcătuit ca la Atena din întregul popor liber şi suveran, dar oricum, acest public era pretutindeni în lumea greacă — chiar în cetăţile aristocratice — mai mare ca oriunde. Forţa de emoţionare a scriitorilor venea din cunoaşterea şi conştientizarea faptului că ei aparţin unei societăţi apreciative şi critice, care aştepta de la ei, de la opera lor, înălţarea omului, menită să-i sporească conştiinţa datoriei publice.

2. Grecii nu erau lipsiţi de pietate şi credinţă, dar preţuiau cel mai mult dintre darurile (acordate de zei sau nu) oamenilor, raţiunea, inteligenţa, iar literatura respingea şi ea credinţa în sens paulian, fiind mai curînd un mod de cunoaştere şi clarificare, un mod de acţiune şi conştientizare a problemelor sociale. Aceasta înseamnă că literatura este totdeauna legată de aspiraţiile intelectuale ale poporului grec şi reflectă luptele sale, schimbările sale, poziţiile cucerite... La orice nivel şi în orice sferă operează,

Scanned with OKEN Scanner

ca dă un țel deplin inteligenței active.[1] Ea realizează de fapt o osmoză puternică între *inteligență, imaginație* și *emoții.*

3. Dar literatura greacă nu este doar tabloul — exemplar și totuși limitat — al polis-ului grec ci și o mărturie tulburătoare a condiției umane, a problemelor pe care le ridică aceasta: locul și rolul omului în univers, în relațiile sale cu zeii, sensul și valoarea actelor sale, succesele și căderile sale. Problemele filosofiei grecești erau și cele ale poeziei, numai că altfel exprimate. Și într-un caz și în celălalt, dezbaterea lor se face la un înalt nivel intelectual chiar dacă temele erau luate din experiența cotidiană deși, de regulă, ele aparțineau orizontului mitologic și istoric. De aici și ampla folosire a simbolurilor.

4. Atașamentul față de mitologie era, de fapt, o modalitate de respect și prețuire față de tradiție; Grecii erau conștienți de ceea ce datorează trecutului și de aceea făceau din Memorie — Mama Muzelor. Poeții trebuie să stăpînească mijloacele tehnice, dar și ansamblul poveștilor, miturilor etc. moștenite. Pe aceasta se bazează și inspirația, iar evocarea Muzelor este de fapt o încercare de a pătrunde înțelesul tradiției, cerințele obiective ale comunității, dar și în sine însuși în mecanismele interne, subiective ale creației. Numai astfel, prin inspirație și măiestrie poetul depășește limitele vorbirii și experienței obișnuite. El aspiră să-i egaleze pe zei prin *opera de artă* care la greci trădează un extraordinar talent și gust literar, un mod de a fi, de a se manifesta al înțelepciunii, al splendorilor unui spirit bogat și veșnic torturat de probleme existențiale și de conștiință.

5. Poetul grec se bucură de un înalt grad de libertate. Limitările canonice îi vin, de regulă, din interiorul artei sale și nu din afară. Sînt limitări de natură estetică și mult mai puțin de natură ideologică. Chiar materialul tradiției este folosit destul de liber, cu toate că, în general, ea exercita o mare influență asupra creatorilor. Aceasta se vede mai ales în *respectul pentru formă,* care este o lege mai generală a întregii culturi grecești.

Îmbinarea poeziei cu cîntul coral și ritmica dansului acționează în sensul unei *arte poetice* supusă totuși rigorilor clasicismului. Alegerea, șlefuirea, aranjarea, ordonarea cuvintelor după

[1] Cf. Bowra, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

legi de armonie, proporţie, ritm interior este analogă cu lucrarea similară a sculptorului asupra pietrei sau bronzului. Grecii nu au simţit, precum unele popoare moderne, că o formă strictă este un obstacol care trebuie slăbit sau abandonat pentru o exprimare mai variată şi mai instinctivă.[1] De aici eleganţa formelor şi disciplina interioară care le este atît de proprie şi firească.

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ
„GH. ASACHI"
IAŞI

[1] Cf. Bowra, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

GRECIA — PATRIE A SPIRITULUI
SAU DESPRE „MIRACOLUL" GREC 5

I. CULTURI PREELENICE ȘI PROTOELENICE

1. CULTURA TROIANĂ. TROIA ÎNTRE LEGENDĂ ȘI ISTORIE 15
2. CULTURA CRETANĂ 20

A. ISTORIE ȘI MISTER ÎN CULTURA CRETANĂ 20
B. CULTURA CRETANĂ — O CULTURĂ CLASICĂ DE TIP PALATIN 23
C. O PERSPECTIVĂ MITOLOGICĂ ASUPRA CULTURII MINOICE 25
D. CEA MAI VECHE CIVILIZAȚIE URBANĂ A EUROPEI 31
E. ARTA CRETANĂ ȘI ETERNUL FEMININ 37
F. UN IMN AL BUCURIEI ȘI FRUMUSEȚII 39
G. DEDAL ȘI METAFORA LABIRINTULUI 42

3. CULTURA MICENIANĂ 49

A. „FORTĂREAȚA LUI AGAMEMNON" — O CULTURĂ PROTOELENICĂ 49
B. POARTA CU LEI ȘI TEZAURUL LUI ATREU 53

II. TABLA DE VALORI A LUMII HOMERICE

1. EPOSUL HOMERIC — O REVOLUȚIE LIRICĂ-ESTETICĂ 57
2. *ILIADA* — EPOPEE A VÎRSTEI EROICE 60
3. ETICA LUMII HOMERICE 66
4. EPOSUL HOMERIC ȘI MITOLOGIA GREACĂ 70
5. MIT ȘI ADEVĂR RAȚIONAL LA HOMER 78

Scanned with OKEN Scanner

6. NATURA MORALĂ A EROILOR HOMERICI 82
7. *ODISEEA* — MITUL RĂTĂCIRII ŞI ÎNTOARCERII 93
8. HOMER — EDUCATORUL ELADEI ŞI RECEPTAREA SA 100
9. CĂLĂTORIA LUI ULISE ÎN SPAŢIUL REAL ŞI ÎN CEL IMAGINAR AL CONŞTIINŢEI 106

III. DE LA POETICA MITOLOGICĂ LA POETICA MUNCII

1. HESIOD ŞI FORŢA DE SPIRITUALIZARE A MUZELOR 113
2. O POETICĂ A MISTERELOR COSMICE 117
3. MITUL VIRSTEI DE AUR 123
4. UN SISTEM DE VALORI ÎNTEMEIAT PE ELOGIUL MUNCII 128

IV. TRAGEDIA — CEA MAI ÎNDRĂZNEAŢĂ FAPTĂ DE CULTURĂ A GRECILOR

1. ORIGINEA MITICĂ ŞI FOLULARĂ A TRAGEDIEI 132
2. POETICA MONUMENTALĂ A TRAGICULUI LA ESCHIL 140
a. Valori mitice şi laice în tragedia lui Eschil..... 140
b. Prometeu — simbol al eroului civilizator, al năzuinţei omului către cunoaştere şi libertate..... 153
c. Trilogia „Orestia" şi problema destinului în tragedia greacă; tensiunea dintre responsabilitatea divină şi cea umană..... 161
d. Valori şi idei fundamentale ale tragediei lui Eschil (Concluzii) 176
3. LAICIZAREA ŞI UMANIZAREA TRAGICULUI LA SOFOCLE 179
a. Caracterul antropocentric al dramei lui Sofocle..... 179
b. Nevinovăţia tragică şi răspunderea morală..... 183
c. „Electra" sau umanizarea suferinţei..... 192
d. Antigona şi permanenţa umanismului sau drama purităţii.. 194
e. Oedip — erou al cunoaşterii, al acţiunii şi libertăţii..... 201
4. LOGOS ŞI PATHOS ÎN TEATRUL LUI EURIPIDE 216
a. Euripide şi noua orientare a tragediei..... 216
b. Umanismul lui Euripide şi sistemul său de valori..... 223
c. Ifigenia sau despre sublimul tragic..... 237
d. Iubirea fraternă şi prietenia — valori morale ale etosului grec 243
e. Medeea — o paradigmă a dramei psihologice..... 248

Scanned with OKEN Scanner

f. O controversă în Hades între Eschil şi Euripide — sau despre natura filosofică a tragediei 256
g. „Bacantele" şi cultul lui Dionysos 265

V. ARISTOFAN ŞI FUNCŢIA CATARCTICĂ A RÎSULUI

1. UN MODEL DE ANGAJARE ŞI RESPONSABILITATE SOCIALĂ 275
2. PACEA CA ORDINE DE VALORI ŞI IDEAL UMANIST 279
3. UTOPIA FANTASTICĂ — UTOPIA SOCIALĂ 289
4. O COMEDIE A GÎNDULUI CARE RENUNŢĂ LA ADEVĂR 297
5. COMEDIILE LUI ARISTOFAN — CONŞTIINŢA CRITICĂ DE SINE A LUMII GRECEŞTI 302

VI. FILOSOFIA — MAREA ŞANSĂ A CULTURII GRECEŞTI

1. NEVOIA SPIRITUALĂ DE FILOSOFIE 305
2. VÎRSTA POETICĂ A GÎNDULUI FILOSOFIC 311
3. FILOSOFIA CA ÎNŢELEPCIUNE ŞI MORALĂ PRACTICĂ 321
4. PRIMA FILOSOFIE A NATURII SAU TREZIREA SPIRITULUI DIN SOMNUL MITOLOGIC 327
5. PYTHAGORISMUL — O CONŞTIINŢĂ INCIPIENTĂ DE CULTURĂ ŞTIINŢIFICĂ ŞI MUZICALĂ 337
a. Numărul ca principiu ontologic şi esenţă armonică a lumii .. 337
b. Simbolismul numerelor şi conceptul de kairós 344
c. Modul de viaţă şi de gîndire phythagoreic: un model axiologic aplicativ 350
d. Muzica şi educaţia muzicală 356
6. UNITATEA FIINŢEI ŞI APOTEOZA GÎNDULUI RAŢIONAL 362
7. FOCUL HERACLITEAN CA SIMBOL AL DIALECTICITĂŢII ŞI EXCELENŢA LOGOS-ULUI 374
8. UN PERSONAJ CIUDAT ŞI UN MODEL ARTISTIC-ETIC AL CREAŢIEI COSMICE 382
9. ÎNŢELEPCIUNEA MATERIEI SAU DESPRE UN PRINCIPIU RAŢIONAL DE UNITATE A LUMII 389
10. ATOMII LUI DEMOCRIT — ÎNŢELEPTUL PĂSTOR DE CUVINTE .. 393
11. OMUL CA MĂSURĂ A TUTUROR LUCRURILOR 403
12. DE LA OBIECTIVITATEA ONTICĂ A MILESIENILOR LA SUBIECTIVITATEA ŞI OBIECTIVITATEA AXIOLOGICĂ A SOFIŞTILOR 411

Scanned with OKEN Scanner

VII. CONDIȚIA FILOSOFICĂ APOLINICĂ A ARTEI GRECEȘTI

1. CLASICISMUL ARTEI GRECEȘTI DIN PERIOADA ARHAICĂ 421
2. FRUMOSUL CA LEGE SUPREMĂ A ARTEI GRECEȘTI 426
3. TEMPLUL ȘI SCULPTURA — MODELE DE PERFECȚIUNE ARTISTICĂ 448
4. ACROPOLE — PARADIGMA APOLINICĂ A CLASICISMULUI GREC ȘI A ARTEI CLASICE DINTOTDEAUNA 464

VIII. COARDA LIRICĂ A SUFLETULUI GREC

1. VÎRSTA ȘI DIMENSIUNEA LIRICĂ A CULTURII GRECEȘTI 470
2. SAPPHO SAU FRUMUSEȚEA LIRICĂ ÎN SLUJBA IUBIRII 477
3. PINDAR — PRINȚ AL POEȚILOR ȘI POET AL PRINȚILOR 484

INDICE DE NUME 499

Scanned with OKEN Scanner

Lector : ILEANA INDRIEȘ
Tehnoredactor : ELENA DINULESCU

Bun de tipar : 1 februarie 1988
Coli de tipar : 32

Întreprinderea Poligrafică „13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner